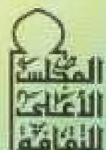
إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية



تأليف : سعيد شيمى



تقديم : أحمد الحضرى

اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية

سعيد شيمى

اسم الكتاب : اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية

اسم المؤلف : سعيد شيمى

• الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٣

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٣٩٦ ٧٣٥ فاكس ٨٠٨٤ ٧٣٥

El Gabalaya St. Opera House , El Gezira, Cairo

Tel : 735 2396 Fax : 735 8084 .

المجلس الأعلى للثقافة

اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية

تأليف : سعيد شيمى

تقديم : أحمد الحضرى



٢٠٠٣

الفهرس

إهداء

إلى أمل فؤاد ... الزوجة ورفيقة الحياة والتى أشاعت حولى بذكائها وحساسيتها جوا من الطمأنينة والمساندة الواعية فى كل ما أقوم به ، لها الفضل والشكر والحب .

سعيد شيمى

٥ سبتمبر ١٩٩٩

شكر خاص

لمن أمدونى بالأفلام لمشاهدتها والمعلومات والصور لوضعها فى هذا الكتاب ، وهم :

١ – مدير التصوير وحيد فريد .

٢ – مدير التصوير محمود نصر .

٣ – مدير التصوير محسن نصر .

٤ – مدير التصوير عصام فريد .

٥ – أسرة المرحوم مدير التصوير محمود فهمى .

٦ – المخرج سمير عوف .

٧ – المصور قدرى نصر .

٨ – المنتج جمال الليثى .

٩ – المنتج وجيه الليثى .

١٠ – المنتج عمرو عبد الحليم نصر .

١١ – الأستاذ / شوقى حسن محسن – أفلام جمال الليثى .

تقديم

إننا نرحب دائمًا بالكتب السينمائية التى يقدمها لنا أعضاء المهن السينمائية المتخصصون ، كل فى مجال مهنته ، فقد جرت العادة أن يقوم بمهمة الكتابة عن السينما النقاد والباحثون والدارسون والمؤرخون . أما عندما يقوم السينمائى المحترف صاحب الخبرة الطويلة ، والدارس أصلاً والذى بلغ فى مجال ممارسته للمهنة مستوى التفوق والحصول على الجوائز ، محليًا وعالميًا ، فإن الفائدة والمتعة التى تعود على القارئ تزداد قيمتها فى نواح غالباً لا يطرقها الفريق الأول من الكُتاب والتى تخرج عن إمكاناتهم ومعلوماتهم .

وعندما يكتب لنا السينمائى المحترف عن إحدى المهن السينمائية فإننا نتوقع دروساً مستفادة من واقع الخبرة والممارسة . وإذا تعرض السينمائى المحترف لتقييم عمل زملائه فى المهنة نفسها ، فإنه يقدم لنا الأحكام المبنية على الخبرة والآراء الصائبة ، التى تضيف دروسًا إلى الممارس المبتدئ فى المهنة نفسها ، وتضيف معلومات إلى المهتم، والقارئ العادى لايمكنه أن يحصل عليها من طريق آخر .

إننا نحصل على هذه الفائدة عندما يكتب أحد مخرجينا الذين نعتز بقدراتهم ومكانتهم عن مهنة الإخراج السينمائى، وعندما يكتب أحد كاتبى السيناريو المرموقين عن خبرته وتجربته وعن أسرار المهنة والبراعة المطلوبة لكى يستحوذ السيناريو على اهتمام المتفرجين وتشويقهم ، وعندما يكتب مدير التصوير السينمائى عن تفاصيل مهنته وكيف يحقق للمخرج الذى يعمل معه ضمن فريق التنفيذ الأجواء المطلوبة خلال كل مشهد من مشاهد الفيلم عن طريق الإضاءة وتوزيعها وباقى ما يدخل تحت هذا الفرع من التخصص من حيل وإبداع . والأمر نفسه بالنسبة للمتخصصين فى المونتاج وتصميم المناظر و .... و ...

ونحن هنا فى هذا الكتاب أمام تجربة فريدة فى نوعها . نحن نقرأ كتاباً جديداً تماماً فى مادته، فقد اختار أحد مديرى التصوير السينمائى المرموقين حالياً أن يتحدث بالفحص والتحليل

عما قدمه ثلاثة من مديرى التصوير الذين سبقوه فى هذا الميدان والمشهود لهم من الجميع بالريادة والتفوق وبأن كلا منهم يعتبر مدرسة قائمة بذاتها فى مهنة التصوير السينمائى ، لها خصائصها ومميزاتها ولها – وهذا هو الأهم – تلاميذها الذين التفوا حول أستاذهم وعملوا معه وتعلموا منه حتى إذ استقلوا بعد ذلك بأعمالهم حملوا معهم رسالته واستفادت منهم السينما المصرية بناء على ذلك .

ومدير التصوير الذى قام بهذا الجهد فى تقصى جهود من سبقه ، هو سعيد شيمى . وإن كانت قائمة أفلامه السينمائية الروائية الطويلة قد اقتربت من المائة فى عددها ، كما هو واضح من الجزء الخاص بالتعريف به فى ختام هذا الكتاب ، وهى الأفلام التى كان المسئول الأول عن تصويرها ، هذا بخلاف تصويره لعدد آخر من الأفلام السينمائية القصيرة وشرائط الفيديو ، فهو أيضاً قد قام بمهمة الإخراج فى حالات محدودة منها .. هو إذاً مزود بخلفية غير عادية من الدراسة والخبرة والمعلومات . وإذا أضفنا لهذا أن سعيد شيمى قد سبق له أيضاً أن كتب المقالات والدراسات بل والكتب السينمائية .. فإن هذا كله يضمن لنا أننا مقبلون على قراءة مادة جديرة بالتقدير وآراء راسخة تستحق المتابعة والاقتناع بها ومعلومات أكثرها جديد لم يسبق نشره من قبل .

أما مديرو التصوير الثلاثة الذين اختارهم سعيد شيمى لتكون دراستهم ومتابعة أعمالهم بالتحليل هى محور هذا الكتاب ، فهم من الرواد بلا منازع ، فأفلامهم السينمائية التى صوروها وتحمل أسماءهم قد تم عرضها فيما بين عامى ١٩٣٥ وعام ١٩٩٣ ، والثلاثة هم :

عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمى ووحيد فريد . والثلاثة أيضاً من الذين رحلوا عن عالمنا بعد أن تركوا بصمات واضحة فى مجال التصوير السينمائى ، وبالتالى فأعمالهم الفنية اكتملت أمام الباحث لاتتعرض لأى تغيير فى المستقبل ، وللثلاثة فضل أن شقوا طريقهم بين مديرى التصوير الأجانب الذين كانت تعتمد عليهم السينما المصرية فى بداياتها من بين الجاليات الأجنبية المقيمة بيننا فى مدينة الإسكندرية حيث بدأت صناعة السينما عندنا ، أو من بين المصورين الأجانب الذين استدعوا من الخارج خصيصاً لمهام معينة وعندما انتقلت هذه الصناعة إلى مدينة القاهرة أيضا . والثلاثة أحرزوا تفوقا واضحاً فى مجال التصوير السينمائى ففازوا بجوائز عديدة مذكورة فى نص الكتاب. والكتاب بعد كل هذا يحمل طابع الوفاء لهؤلاء الرواد الراحلين ، الذين يستحق كل منهم لقب أستاذ فى فنه وتقنيته ، الوفاء من أحد من تعلموا منهم واستفادوا من خبراتهم ، وهو مدير التصوير سعيد شيمى .

نتمنى لسعيد شيمى مواصلة إنجازاته فى تصوير أفلامنا السينمائية ، هو وسائر جيله من مديرى التصوير من خريجى المعهد العالى للسينما وسواه ، وأن يواصل هو إمدادنا بكتاباته القيمة فى مجال تخصصه . كما نأمل أن يحذو غيره فى المجال نفسه أو فى مجال المهن السينمائية الأخرى حذو سعيد شيمى ، حتى تكتمل الفائدة وتنتقل الخبرة من جيل إلى جيل .

أحمد الحضرى

الباب الأول

التصوير السينمائى فى مركز الدائرة

لكل فن منبت خرج منه وأسباب استدعت وجوده ثم إبداعات فرضت نفسها ، فهذا ما تعلمناه واستوعبناه وتذوقناه وعشنا في كنفه ، وفن التصوير السينمائي باعتباره فرعاً مهماً وأساسياً لفن السينما ينتمي هو الآخر إلى فنون الرؤية التشكيلية ويلتصق بشدة بإبداعات المصورين التشكيليين الأقدمين ثم المحدثين ، وخلال حقبة لاتزيد إلا قليلاً عن المائة عام كان للصورة السينمائية شأن كبير وغاية مؤثرة .

وحين أبحر بالبحث في الجذور فلأن في ذلك عدة فوائد :

أولاً : توضيح لابد منه للدور التاريخي للتصوير السينمائي في السينما .

ثانياً : تحليل علمي لدور الصورة في بناء الدراما الفيلمية .

ثالثاً : نوعية المستوى لهذه الصورة في الارتقاء بالحس والحدس المرئي .

رابعــاً : أهمية ما يُعرَض على المتلقي – الجمهور – لدعمه جمالياً وثقافياً وليس ترفيهياً فقط ، وإن كان هذا ضرورياً خاصة وأن ثقافة الصورة في القرن الحادى والعشرين سيكون لها الغلبة سواء رضينا أم أبينا .

وقد يتساءل سائل ، ما دور المصور السينمائي (مدير التصوير) في فن الفيلم ؟ [1] وهــل التصوير السينمائي مهنة حرفية أم عملية إبداعية ؟

وهل تطور الوسائل التكنولوجية بالتصوير عامة قد جعل المصور السينمائي أداة لتشغيل المعدات والكاميرات ، أم أن المصور السينمائي حالة إبداعية خاصة كاملة ؟؟؟

خاصة وقد امتلأت الآن تترات عشرات البرامج التليفزيونية بكلمة «مدير التصوير» !!! مع أن هذا خلط سيئ للغاية في استعمال لقب ومهنة إبداعية في غرض غير إبداعي ، حيث إن تلك البرامج إخبارية يجلس الضيوف بها يتحاورون أمام بعضهم البعض ويتم نقلهم بالكاميرا بنظرة فوتوغرافية حرفية وليس بها أي نوع من الإبداع .

إن روح الفيلم في رأيي تولد وتظهر مع عمل مدير التصوير بالفيلم وبالطبع بموافقة المخرج صاحب اليد العليا ، ولكن بدون الرؤية الإبداعية لمدير التصوير فالفيلم يصبح بدون مذاق ونقلاً فوتوغرافياً محايداً ، وربما أكبر دليل أخيراً عندما تدخل (الكمبيوتر جرافيك)صانعاً صوراً إلكترونية متحركة للأشخاص والديكورات والأحداث ، كما حدث في فيلم (قصة لعبة Toy Story) الذي يُعتبر أول فيلم منفذ بهذه الطريقة ، وكذلك أغلب أفلام الإبهار والخيال والحركة الموجودة بكثرة الآن بالسينما الأمريكية .

في البدء كان التصوير السينمائي ، أي مولد الصور المتحركة ، وأصبحت (السينماتوغراف) تنقل لنا الواقع اللحظي المرئي المعروف لنشاهده مرات أخرى ، بل إنه من أخطاء الحركة الميكانيكية لآلة التصوير الصماء ، وُلدت أسس الخدع والحيل السينمائية مصادفة .

والتصوير السينمائي نتاج جهد واختراعات لعشرات السنين من عقل البشرية وفي عدة مجالات ، في الميكانيكا (علم الحركة) ، والفيزياء (علم الطبيعة والبصريات) ، والكيمياء ، واللدائن الإلكترونية والألياف البصرية وغيرها ، وهي اختراعات نقلت حضارة الإنسان إلى آفاق جديدة متغيرة لم يعرفها تاريخه من قبل بأية صورة من الصور .

ففي خلال هذه الحقبة القصيرة من سراج فنون البشرية ، أصبح للصورة المتحركة لغة ومعنى ولون وصوت وإبهار وتجسيم وأساليب ومدارس وجمهور وعشاق في كل أرجاء المعمورة .

انطلقت فنون الصورة السينمائية (التليفزيونية تجاوزاً) تطاردنا في كل لحظة من حياتنا ، البلايين من الصور والشرائط الفيلمية تُرسل عبر أجهزة الاستقبال التليفزيونية ، ومن الأقمار الصناعية المتعددة السابحة في الفضاء حول الأرض ، حتى أصبحت الصور والأفلام تعرض علينا ونحن نستلقي آخر النهار في مخدعنا ، أو نشرب قدحاً من الشاي بالمقهى أو نرتحل عبر حافلة أو طائرة ، فالصورة لاتتركك منفرداً لذاتك أبداً ، بعدما كنا نذهب لها نحن خصيصاً في دور العرض المحترمة الأنيقة ونرتدي أبهى سترة في صواتنا .

ثقافة الصورة اغتصبت وقتنا وفكرنا وكأنها تقول لنا : أنا ثقافة القرن الحالي ، هذه حقيقة لاشك فيها ، فقد تراجعت للأسف متقهقرة وسائل المعرفة الأخرى أمام غزو معارف الصورة المتحركة – وبالطبع الكمبيوتر منها – بشكلها المطلق ، وبالطبع السينما في الصدارة .

ولهذا ، فإن صانع الصورة وبالذات السينمائية من مؤلف ومخرج ومصور ومونتير عليهم عبء مثقل عظيم ، لأنهم يشكلون وجدان وأفكار وانطباع آفاق وذوق أجيال ترى وتسمع كثيراً ولا تقرأ إلا قليلاً . أي أن الخيال الرحب المفتوح المتسع والمتنوع من شخص إلى آخر في أثناء قراءة قصة أو رواية ، قد أصبح عند نقله بوسائل الصور المتحركة خيالاًمحدداً بحدود ما يعرضه صانعوه شكلاًوموضوعاً . وهذا مكمن الخطر ، فعن طريق سرد هذه الصورة المتحركة يمكن التأثير وقلب الحقائق وتزوير الواقع ، بطرائق فن السينما وإبداعها ، كما يمكن على العكس من ذلك – جعل قيم الحياة أكثر إشراقاً وحباً .

ولنأت إلى صانع الصورة السينمائية ووظيفته وهو هدف كتابنا هذا ، لنجد أن عمل مدير التصوير السينمائي الإبداعي قائم على رؤية مادية ورؤية روحية ، تنبع من تجاربه الحياتية ، ومنبع ثقافته وميزان علمه ، ومصداقيته مع نفسه ومع الآخرين ، ومدلول أخلاقياته والظروف الاجتماعية المحيطة به ، ومدى تكيفه معها بالسلب أو الإيجاب .

مدير التصوير السينمائي يكون عمله ابتكارياً من ناحية الشكل وملاءمته للموضوع الدرامي الخاص بالفيلم ، ويعتبر مدير التصوير قد أبدع ونجح بشكل كبير إذا استطاع صهر الصورة بما تحمل في دراما الفيلم ، بحيث يصبح العمل الفني – الفيلم – وحدة ابتكارية من الجميع ، لها تأثيرها الفعال المؤثر على المشاهدين .

وفي هذا الصدد توجد مقولة حكيمة للمخرج (كلود ليلوش) الذي بدأ حياته مصوراً ثم أصبح من أشهر مخرجي السينما الفرنسية في أواخر الستينيات ، حيث يقول : إن المصور المعاصر في الفيلم هو مركز الدائرة تماماً ومن هذا نستشعر مدى أهمية دور المصور ليس فقط في مركز الدائرة ، ولكن في الدائرة ككل حين يصبح للصورة غرض ومعنى .

وإذا كان مدير التصوير مبدعاً يجنح إلى الابتكار والتميز والجمال ، فما هي قواعد هذا الإبداع حتى نفرق بين المبدع الفنان ومدير التصوير الناقل الفوتوغرافي كما يحدث في برامج التلفزيون العديدة الآن ، أو الأفلام الكثيرة الاستهلاكية التي لا ينطبق عليها كلامي بالطبع ؟

من وجهة نظري كمدير للتصوير في السينما المصرية داخل مركز الدائرة لأكثر من سبعة وثلاثين عاماً ، استطيع أن أضع أهم نقاط مقاييس الإبداع لمدير التصوير السينمائي الجيد ، وهي :

١ – أن يكون له رؤية بصرية تشكيلية للسيناريو المكتوب مؤثرة في تحويله إلى مرحلة الصورة الدرامية ، ولاشك أن هذه الرؤية تكونت عنده من استيعاب ثقافات وفنون كثيرة أخرى محلية وعالمية ، ومن أهمها بالطبع تراث واتجاهات الفنون التشكيلية التي سبقته بقرون من الزمن .

٢ – العمل على توظيف حرفته واستخدام أدواته (السينى – فوتوغرافية) [٢] لخدمة رؤيته البصرية التشكيلية السابقة والتي يجب أن تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى استاطيقي بحت [٣] .

٣ – يصم الفيلم بالجو العام المرئي والملائم للأحداث ، فهل هو يدور في عصر قديم أم حديث؟ هل هو دراما اجتماعية واقعية أو خيالية أو مشوق غامض ؟ أو كوميدي مضحك ؟ أو رعب مفزع؟ أو استعراضي مبهج ؟ هنا بصمة الصورة تحمل أهم دلالات النوعية الخاصة بالفيلم .

٤ – مدى نسبة الابتكار والتجديد فى استخدام الشكل والرؤية البصرية ، وتطويع أدواته وخاماته إلى الارتقاء بالشكل والمضمون معاً لخدمة العمل الدرامى .

إن تقارب وسائل الاتصال فى العالم الآن ، وتطور تكنولوجيا التصوير من كاميرات وآلات وخامات فيلمية ومعامل .. جعلت فن التصوير السينمائى متقارباً فى حرفيته بين الفنانين مديرى التصوير فى كافة البلدان ، ولا يفرق بينهم إلا صدقهم فى استيعاب الجمال والجديد واستنباطه من مجتمعاتهم المحلية ، وابتكاراتهم الذاتية فى معالجة الدراما المرئية ، هذا بخلاف الإمكانات المادية التى بالضرورة تطور الإمكانات الحرفية التى تختلف من بلد إلى آخر ، فالسينما فنٌ غالٍ مكلف ، وكلما زادت تكاليف إنتاجها زاد إبهارها – ولكن ليس شرطاً أساسياً – وهذا هو أحد الفروق المهمة الحقيقية بين عمل مصور سينمائى فى دولة نامية مثل مصر ، وأخرى غنية تملك أحدث الإمكانات والمعامل والماديات . وأحب أن أضيف أن ظروف التصوير السينمائى فى مصر قد تجعل الكثير من المصورين يعملون فى أفلام دون المستوى لمتطلبات الحياة ، ولكن تبقى أعمالهم المتميزة ناصعة ، وربما هذا يدهش الباحثين والمشاهدين لتذبذب مستوى مديرى التصوير فنياً من فيلم إلى آخر ، ولكن هذه الظاهرة تقل كثيراً مع الصفوة المبدعة وبإمكانات وفكر الفيلم المتاح .

ولقد مر تاريخ التصوير السينمائى في بلادنا بخمس مراحل حتى نهاية القرن العشرين حسب تصنيفى له ، بدأ بالسنوات البكر مباشرة من عام ١٨٩٧ ، حين تم لأول مرة التصوير السينمائى تحت سماء مصر بمصور فرنسى أرسلته شركة أفلام لوميير وتنتهى هذه المرحلة عام ١٩٢٦ ، ثم يظهر جيل من الرواد الذين استمدوا خبرتهم من مدرسة الإسكندرية ثم مدرسة استوديو مصر وليستمر حتى عام ١٩٤٥ ، ثم ليعطى جيل ثالث بداية من نهاية الحرب العالمية الثانية أطلقت عليه جيل العمالقة لأنهم فعلاً كذلك وبدون أية مبالغة ، فهذا الجيل أرسى مفاهيم وأسساً لجمال الصورة السينمائية ، بعدما تخلصوا من سيطرة الأسلوب التصويرى فى الفوتوغرافيا واستئثار المصور الأجنبى أو المتمصر بهذه المهنة . ثم جيل رابع تتلمذ على يد العمالقة وأخيراً جيل خامس يمكن أن نطلق عليه : الدارسون فى المعاهد والكليات الجامعية المتخصصة بداية من عام ١٩٦٨ ، ولقد شرفت بالانتماء إلى هذا الجيل الأخير ، ولكنى أحببت فن الأجيال السابقة وكفاحهم وحين عملت على تأليف وجمع هذا التاريخ والتراث فى كتاب (٤) ، لفت نظرى أنى وجدت حباً حقيقياً وصادقاً لفن السينما من هؤلاء الأساتذة الرواد ، الذين خصونى بكمٍ من المعلومات والحقائق جعلتنى أزداد حباً

واحتراماً لهم ، بل لا أنكر أنى شعرت أن جيلنا – الدارس – جيل (مدلّع) بالنسبة لهم ، لأنهم – الروّاد – استخلصوا العلم والمعرفة والخبرة من فك الأسد ، ليبهرونا برؤيتهم الفنية الجميلة التى انتشرت فى كافة أنحاء الوطن العربى ، فإنهم حقاً كانوا رسلاً للجمال ونموذجاً للعطاء .

أسلوب التصوير الكلاسيكى المصقول

لفت نظرى ثلاثة اتجاهات رئيسية سيطرت على التصوير السينمائى بمصر كان لها تأثير فعال على باقى المصورين ، بل أستطيع أن أجزم أن أغلبهم ساروا تحت لواء هذه الاتجاهات الفنية حتى ظهور التأثير المختلف لبعض مصورى الجيل الخامس ، وكان على رأس هذه الاتجاهات الثلاثة بالترتيب : عبد الحليم نصر ، وعبد العزيز فهمى ، ووحيد فريد .

وكل مصور من هؤلاء الثلاثة نهل جيداً من هذا الأسلوب الكلاسيكى التقليدى العام ، ثم طوره كل منهم بطريقته الخاصة فى إبداعاته الشخصية ، وهذا لم يحدث فى مصر فقط بل فى كثير من السينمات المحلية فى أنحاء العالم ، لأن نبع هذا الأسلوب التقليدى فى التصوير بدأ فى الولايات المتحدة وأوروبا والغرب عموماً ، بحيث أصبح هذا الأسلوب غاية المراد للصورة السينمائية حين يصل به المصور إلى الاتقان المرجو .

وقد يكون من المفيد أن تعرف بشيء من التفصيل هذا الأسلوب واتجاهاته ، فقد جاء هذا التصنيف بعد عدة أساليب أولية اعتمدت كليًا على ظروف تعريض صحيحة للصورة فى الأيام الأولى لهذه الصناعة الجديدة قبل أن تكون فنًا ، وكان السائد (الأسلوب الغامر) للصورة ، وهى طريقة ملء الصورة بالضوء الطبيعى ، ثم تطورت إلى خليط من الضوء الطبيعى والصناعى الأولى ، وكانت الأفلام فى وقتها بطيئة الحساسية فى عجينتها الفوتوغرافية ومنعدمة التأثر ببعض ألوان الحزمة الطيفية ولاسيما الأصفر والبرتقالى والأحمر ، مما زاد من وجود صور سينمائية كالحة مضورة بالضوء تجنح للابيضاض وخاصة فى وجوه الممثلين بشكل ملفت ، حتى مع استعمال طبقة حمراء من المكياج تعمق الوجوه .

وكانت الكاميرا جثة ثابتة هامدة تنقل ما أمامها وحسْب وأسس وتكوين الصورة لاتختلف كثيرا عن توازن إطار الصورة فى الفن التشكيلى الكلاسيكى أو فى أحسن الظروف فن الصور الشخصية (البورتريه) فى منظومة منضبطة بشكل كبير ، فقد كانت تقاليد الرؤية المسرحية والمدارس الكلاسيكية التشكيلية والتصوير الثابت الفوتوغرافى هما ما يشكل مفهوم اللقطات السينمائية الأولى .

واستمر (الأسلوب الغامر) مستخدماً لسنوات ، وتطور بالتدريج بعد ذلك بتحسن ستة عناصر نوعية مهمة في تقنية صناعة الأفلام والمعدات ونظريات الفيلم المستحدثة وقتها، وهذه العناصر هي:

١ – تطور نوعية الفيلم الخام إلى الأحسن [٥] .

٢ – تطور نوعي لأدوات الإضاءة والحركة والعدسات وخلافه [٦] .

٣ – الاعتماد على تحريك الكاميرا لتصبح أكثر حرية وليس كما كان سابقا بتحرك الأشخاص داخل إطار الصورة فقط .. فأصبح للكاميرا دور أكثر إيجابية ويعيد عن النقل الفوتوغرافي الحيادى [٧] .

٤ – ظهور أحجام اللقطات المختلفة مما ساعد على تجاوز الرؤية العامة للمشهد ، وبالتالي إمكانية القرب والبعد والتركيز والتوضيح للمشهد أو جزء منه .

٥ – ظهور اتجاهات شديدة الفنية والخصوصية مثل التعبيرية الألمانية فى الفن والأدب أثرت بدورها فى المولود الجديد ... أى السينما وشكل الصورة السينمائية .

٦ – تطور السرد الفيلمى وإضافة مستمرة له سواء فى تطور المونتاج ونظرياته التى بالتالى ساعدت كثيراً على تطور مفهوم اللقطة وحجمها وسرعتها وحركاتها [٨] .

وبالتدريج ، أوجد هذا التحسن تقدماً نوعياً فى البناء المرئى للفيلم محدثاً كما أوضحت على ثقافة وفهم كل مصور لدور الصورة فى سرد الدراما ، ويدخل فى ذلك قيمة وكم الخيال للمصور . ولم يمض العقد الثانى من القرن العشرين حتى كان هناك نموذج متعارف فى طرائق الإضاءة وتركيبتها وحركة الكاميرا والتكوينات المنضبطة وأحجام اللقطات . وقد كانت التعبيرية الألمانية فى السينما وأفلام شمال أوروبا المعتمدة على الاهتمام بالظواهر الخارقة وغير الطبيعية والخيال الجامح وطرائق الطبع المعملى المزدوج للصورة على الفيلم ، ثم سينما الواقعية الاشتراكية فى روسيا مع قيام ثورتها عام ١٩١٧ – كل ذلك أرسى هذه الكلاسيكية المرئية ، ولتمر هذه الكلاسيكية ذاتها بعد ذلك بعدة تطورات من الصقل والتميز والإتقان .

وحين أصف وأقول كلاسيكى ، فهذا لعدة أشياء ظاهرة وملموسة فى بناء الصورة السينمائية استقر عليها العرف بعد ذلك .

ولكن هل لهذه الكلاسيكية أية علاقة بكلاسيكية الفنون التشكيلية والأدبية والموسيقية وخلافه، في الحقيقة إذا طبقنا ذلك بنظرة (أرتوجرافية) [٩] فإن العلاقة غير صحيحة إذا حاولنا

تطبيق مسار فن حديث حركى على فنون قديمة ارتبطت (أنثروبولوجيا) [١٠] بتاريخ وحضارات الشعوب الأوروبية ، وبالذات من الوجهة الثقافية بها ، وبالتالى فإن التطابق الأرتوجرافى غير وارد وغير صحيح ، ولكن فى الوقت نفسه توجد سمات مشتركة يجب ملاحظتها لنعلم مدى البعد أو القرب فى اتجاهات هذا الفن جذباً أو تنافراً .

ومن المهم فى هذه الحالة أن نعرف ما الفن الكلاسيكى ، ولا سيّما فى الفنون التشكيلية (رسم – زخرفة – نحت – عمارة) الذى هو بالضرورة أب شرعى لفن الصورة السينمائية التى لم تولد من فراغ ، فقد استوعب إرثاً كبيراً فى مضمونه الشكلى والمادى واللونى ، وحتى نكون أكثر فهماً لذلك نذكر سمات الفن الكلاسيكى التشكيلى القديم الذى ولد على أرض الإغريق بالمفهوم الغربى [١١] فنجد الآتى :

١ – إنه فن يميل إلى مراعاة الأشكال التقليدية استقر عليها العرف والعادة والذوق .

٢ – الاهتمام بالموضوع وإبرازه ، وخاصة جوهر الفكرة .

٣ – الاهتمام بالتناسق وقوانين الطبيعية فى التكوين الصحيح ، وخاصة قواعد الاتزان والسيادة والنسب والفراغ ، والقيم الأقصوصية الميتافيزيقة المرتبطة بحكايات الآلهة .

٤ – الابتعاد عن الأشكال غير المطروقة والغريبة ، والاقتراب مما هو إنسانى ، وفى بعض الأحيان تكون هذه الإنسانية نوعاً من الفرض فى الرومانسية أو المثالية .

٥ – الاهتمام بهندسة المنظور وتماثله فى الغالب ، ومثالية الشكل وخاصة جماله البشرى وقوة البناء وانضباط نسبه .

٦ – الاهتمام بعنصر التجسيم عن طريق التظليل بين النور والظل واللون ودرجته وتنوعه وتشعبه ، مما يتيح تجسيماً للأجسام والكتل داخل إطار المنظر .

٧ – الالتزام بحدود المنظر المغلق ، وبالذات فى اللوحة أو الجدارية أو فى القطعة المنحوتة وعلاقتها بالمكان الموضوعة فيه . حتى فى بناء المعابد ، فإن النحت فى الفراغ هذا يجب أن يكون مغلقاً على نفسه تكوينياً .

وهذا هو المجمل العام فى الفن التشكيلى الكلاسيكى الذى يهمنى فى مقارنته بفن الصورة السينمائية أو الكلاسيكية السينمائية للصورة ، ولقد أصبحت كلمة كلاسيكية تدل بين طياتها على كل عمل جدير بالحفظ والإبقاء عليه ليكون موضوع دراسة ، ودلالتها التى تجرى على الألسنة الآن

هى (كل ما له صلة بالفن والآداب ويحمل سمات الاتزان والوحدة والانضباط والتناسب) ، فهى كما وصفها وتكلمان " WINCKELMANN " : (البساطة المهيبة والجلال الوقور) [١٢] .

ويمكن أن نحدد سمات الكلاسيكية المرئية فى التصوير السينمائى فيما يلى :-

١ – إضاءة أمامية أساسية من حيث المبدأ ، أو ضرورية من الناحية الجمالية ومالفة – وإن لم يكن هذا هدفها الأول – وتتحرك فى حدود أماميتها بالنسبة لوضع الكاميرا .

٢ – التجسيم عنصر أساسى مادام الفيلم بالأبيض والأسود والإضاءة الخلفية الفاصلة للموضوع المصور أساسية " BACK LIGHT " ، ويمكن استعمال إضاءات جانبية متعددة فى سبيل هذا التجسيم ولملء الفراغات الضوئية .

٣ – منهج ملموس فى الإضاءة متكرر منضبط يكون من مميزاته معرفة إضاءة المكان أو المشهد : هل هو نهارى أو ليلى ، ويكاد يكون تقليدياً لكافة المصورين بشكل ملفت .

٤ – استخدام أمثل للوسائل (السينى – فوتوغرافية) فى بناء هدف الصورة الدرامى بالتركيز الضوئى أو البؤرى أو اللونى أو التشكيلى – التكوين – أو الحركى ... إلخ .

٥ – حركة الكاميرا متزنة فى حدود الاهتمام بالحدث درامياً سواء فى متابعتها أو تقدمها أو تراجعها ، أى إن حركتها مبررة .

٦ – أحجام اللقطات وتغيير حجمها فى النسق التقليدى المنضبط ، لها مفهوم ثابت فى جميع مقاساتها والمفضل اللقطة المتوسطة والأمريكية والعامة والكبيرة بشكلها الجمالى .

٧– عدم ترك الخلفيات فى الصورة السينمائية بدون ملئها بالظلال الطولية أو العرضية كنوع من جماليات هذه الكلاسيكية فى تلك المرحلة .

٨ – الاتزان التكوينى المتكامل فى اللقطة السينمائية ، وإن كان بعيداً عن التماثل ومشابهاً لكلاسيكية الفنون التشكيلية .

٩ – العمل على إتقان حركة الممثل والكاميرا معاً بشكل متقدم درامياً .

١٠ – تجنب الإضاءة المتباينة الحادة القاسية ، حتى لاتبعد الصورة السينمائية عن جماليات فن الصورة الشخصية (البورتريه) ، وإن كان هذا تغير تدريجياً ليصبح التباين الحاد بالإضاءة أحد أهم تطورات هذه الكلاسيكية ، أو كما نطلق عليها كلاسيكية مصقولة أو متقدمة .

١١ – الاهتمام بالوجه وجماله بشكل مطلق ، حتى إذا كان ذلك على حساب التأثير الدرامى للقطة ، ولقد نبع هذا الاتجاه أصلاً وابتدع بعد إنشاء عاصمة السينما هوليوود – فى حدود عام ١٩٠٥ – وحافظت عليه بقوة بعد ذلك .

١٢ – احترام مصداقية مصادر الضوء إذا كانت ظاهرة فى حدود الصورة ، ولكن من العيوب الغريبة لهذه المرحلة من الكلاسيكية تعادل قوة الضوء بين الداخل والخارج لتعطى تصوعاً يكاد يكون متساوياً فى الاثنين .

١٣ – إبداع متكامل ممتاز داخل جدران البلاتوه والاستديو ، وربما زاد هذا الاتجاه بضخامة وثقل أدوات التصوير والحركة والإضاءة وقتها .

١٤ – قلة الاهتمام بالتصوير الخارجى المتكامل ، إلا فى حدود لقطات بسيطة للربط بين المشاهد المصورة داخل البلاتوه – وخاصة فى مصر – وكان التصوير الخارجى يصبح أساسياً وواجباً لايمكن الاستغناء عنه درامياً فى الموضوعات التى تتطلب ذلك . وربما كان فيلم (حياة أو موت) إنتاج عام ١٩٥٤ ، من تصوير أحمد خورشيد وإخراج كمال الشيخ نموذجاً جيداً لذلك ، وكان السائد نقل الخارج إلى داخل البلاتوه بتصنيع المنظر داخلياً .

١٥ – تكون الصورة السينمائية حادة فى مظهرها العام بعيدة عن أى تنعيم بصرى ، وهذه الحدة ناتجة عن العدسات البصرية فيزيائياً ، ولا يستعمل أى تنعيم درامى إلا فى حدود ضيقة للغاية ، أو عندما يراد تنعيم ممثلة (نجمة) زحفت التجاعيد إلى ثنايا وجهها .

١٦ – فى المراحل المتقدمة من هذه الكلاسيكية ، كانت القواعد العامة المنضبطة هذه يتم تحريفها أو الحيود عنها بإضاءة خاصة تعبر عن الشر أو الخير أو القلق أو الغموض أو الحيرة أو الجريمة ، أرسى أغلب أسسها كما أوضحت من قبل التعبيرية الألمانية ، وكثير من تجارب – السينمائيين – السينمائى الروسى (فيرتوف) ، وانبثاق تجارب مهمة فى التصوير مثل الفيلم الأمريكى (المواطن كين) عام ١٩٤١ (تصوير كرينج تولاند وإخراج : أورسلون ويلز) وغير ذلك ، وكان أهم تطور أحدثه تصوير فيلم (المواطن كين) ذلك الاهتمام بالعمق الشديد للصورة السينمائية ووضوح الرؤية بصرياً لأماميتها مع خلفيتها . وتطلب ذلك صنع عدسات خاصة استعملت فى هذا الفيلم لأول مرة مثل (Split Fild Lens) – عدسة النصف بؤرة وأصبحت شائعة بعد ذلك للقلة المبدعة .

وعندما استوت استوديوهات هوليوود على عرش السينما في العالم ، كان لنظام التصوير السينمائي هناك السيادة الكاملة من أصحاب الاستوديوهات لهدف المحافظة على الجودة الفوتوغرافية ، وكان المصور يُوظَّف بالأستوديو وليس له الحق بالعمل حراً خارجه – وهو ما اتُّبع تماماً في استوديو مصر عند إنشائه – وأصبح أسلوب وسياسة التصوير والإضاءة هي سياسة متفقاً عليها بالكامل داخل جدار الاستوديو ، وليس إبداعاً منفرداً للمصور إلا في القليل ، وبالتالي تشابهت كافة طرائق تصوير الأفلام داخل الاستوديو الواحد ، بل تشابه في العموم التصوير السينمائي ككل مما رسخ هذا الأسلوب الكلاسيكي ودعمه . فحين يقوم الاستوديو بإنتاج فيلم – وكانت الاستوديوهات هي التي تقوم بالإنتاج فقط – فإنه يرشح المصور الملائم للمخرج والمدير الفني ، ويكون هذا المصور منفذاً لخطة الإضاءة التي وضعها الاستوديو وقانونه ، وأهم شيء في ذلك إتقانه للتعريض الصحيح المناسب للفيلم الخام ، وخلق الجو العام الضوئي للفيلم . كان هؤلاء المصورون هم الفرسان الأوائل الذين خطوا بطريقة مميزة ومستمرة لهذا الأسلوب الذي أُطلق عليه بعد ذلك (كلاسيكي) ، وأصبح هؤلاء المصورون منظّرين لهذا الأسلوب محاربين في محرابه . وربما كتاب (الرسم بالنور Painting With Light) لمؤلفه المصور الأمريكي (جون آلتون) والذي ظهرت أولى طبعاته عام ١٩٤٩ [١٣] ، يعتبر نموذجا جيدا لمفهوم الكلاسيكية في التصوير السينمائي، وأعتبر أيامها منهجاً جيداً للتدريس في معاهد وكليات السينما في كثير من بقاع العالم .

ولكن هذه الكلاسيكية الصارمة المنضبطة المقيدة بدأت تتحطم على صخرة الإبداع البشرى المتطور باستمرار ، وخروجه الدائم عن المألوف وتبرته ، والبعد عن الرتابة ، ودائماً يكون الفن هو مرآة التغير بشكل كبير ، فتطورت هذه الكلاسيكية كما أوضحت – إلى ما يسمّى بكلاسيكية مصقولة أو متقدمة ، وبهذه المرحلة بالذات تأثر أغلب مصورينا المصريين الذين أبدعوا فنهم الخاص بعد ذلك .

فحين أُنشئ استوديو مصر ، كان مدرسة لتفريخ الكوادر الفنية المتطعمة ذات الخبرة ، فأصبح منهم مصورون جيدون في حدود الصنعة أو المهنة وآخرون اكتسبوا هذه الصنعة إلى جانب ماحباهم به الله من الموهبة كذلك ، هذا بخلاف المدرسة الأولى التي وجدت بالإسكندرية وكان عمادها المصورين الأجانب – الخواجات – الإيطاليين منهم بالذات – والمصريين وعلى رأسهم عبد الحليم نصر الذي استمر ، أما محمد بيومى فلم يستمر .

ولقد وجدت بشخصي كمصور سينمائي مصري باحث عن جماليات هذا الفن المبدع الجميل ، أنه وُجد على الساحة السينمائية عندنا في إبداعات الصورة ثلاث قمم ، وهم : عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد ، أما لماذا اخترت هؤلاء الثلاثة بالذات ، فلأنهم خرجوا جميعاً من رحم الكلاسيكية الضوئية التي كان يتزعمها أساتذة أمثال الفيزى أورفانيللى (بدأ التصوير ١٩١٩) وتوليو كياريني (بدأ ١٩٢٧) ، وبريما فيرا (بدأ ١٩٢٩) ، ومحمد عبد العظيم (بدأ ١٩٢٩) ، وجوليو دى لوكا (بدأ ١٩٣٢) ، وفرانسوا (فيزى) فاركاش (بدأ ١٩٣٤) ، وسامي بريك (بدأ ١٩٣٤) . ولكن الاختلاف الجوهري الذي أحدثه هؤلاء الثلاثة بعد أن أتقنوا هذه الكلاسيكية وأصبح فنهم على نفس مستوى الأساتذة السابقين ، أنهم طوروا ذلك ليخرج في النهاية مع عبد الحليم نصر متطوراً ذا مغزى مصقول واعٍ ، ومع عبد العزيز فهمي إلى نوع من التعبير الضوئي الشديد الخصوصية في شفافيته والذي يمكن أن نطلق عليه الكتابة بالضوء ، ومع وحيد فريد إلى ذلك البحر اللانهائي من عشقه للجمال في الصورة ، لذلك فإن اختياري لهم كثلاثة اتجاهات رئيسية في إبداع الصورة السينمائية المصرية لم يكن اختياراً عشوائياً ، ولكن كان عن دراية ودراسة وتذوق لأعمالهم التي هي طريق تميزهم المسجلة في الأفلام إلى الأبد ، ولقد خرج من تحت أيديهم كذلك الاتجاهات الأكثر حداثة في التصوير وحتى نهاية القرن الماضي .

وأحب أن أضيف أن ذلك لايقل أبداً من شأن الأساتذة المصورين الآخرين ، ولكن هذا رأيي كباحث في فن هؤلاء المصورين الثلاثة ، ولقد أصبح المصور السينمائي الآن أحد أعمدة نجاح الفيلم فكرياً وبصرياً وبالتالي تجارياً ، وأصبحت العلاقة الفنية الوطيدة بين المصور والمخرج أحد عوامل هذا النجاح ، وفي كثير من جامعات العالم تدرس السينما على أنها (أدب مرئي) أو (لغويات بصرية) [١٤] . وأرجو أن يكون كتابي عن هؤلاء الثلاثة مساهمة مني في فهم هذه اللغة البصرية من جذورها .

ولقد اتخذت منهجاً للبحث يعتمد أولاً على مشاهدة الأفلام وتحليلها من ناحية الدراما البصرية والحلول (السينى – فوتوغرافية) التي لجأ إليها المصور ، ثم طريقة الإبداع الخاصة لكل مصور سواء أكانت ظاهرة ملحوظة ، أم مستترة في جانب اللاشعور . واعتمدت كذلك على ما كُتب عن أفلامهم أو أحاديث لهم منشورة ، ثم أخيراً المقابلات الشخصية والمناقشة ، وللأسف لم تحدث بشكل مكثف وجيد إلا مع وحيد فريد قبل انتقاله للدار الباقية .

ولقد اهتممت كذلك بنشأة كل مصور وأثر الظروف والبيئة الاجتماعية في تكوين شخصيته واتجاهاته .

كما وضعت فى الاعتبار أن أختار الأفلام التى ستخضع للمشاهدة المركزة، من أزمنة مختلفة حتى ألاحظ التطور الفنى المصاحب ، مع التركيز على المخرجين الأكثر إتقاناً فى السينما المصرية والذين عمل معهم هؤلاء الثلاثة . وأتساءل ، هل سيختلف أسلوب المخرج باختلاف المصور ، أم أن الاختلاف الأساسى سيكون للموضوع الدرامى ؟ كل ذلك وضعته قيد البحث والقياس حتى استنتج المفهوم الصحيح .

وأحب أن أضيف نقطة مهمة بشأن ارتباط مصور ما مع مخرج ما ، فمما لاشك فيه أن اختيار المخرج أو المنتج للمصور شيء مهم ، فهذا الاختيار سيتم لملاءمة – المصور المختار – للرؤية الفنية للمخرج والظروف الاقتصادية للفيلم ، واضعاً فى الاعتبار الأول أن هذا المصور سيعطى الصورة فى الفيلم شكلاً بصرياً منفرداً بسبب كفاءته الفنية . ويلعب الحظ فى رأيى دوراً كبيراً فى أن يحصل المصور على فرصة تصوير فيلم جيد مع مخرج جيد ، وعلى المصور فى هذه الحالة أن يمسك بالخيط حتى يبرز كل إبداعاته فى التعبير المرئى للفيلم .

ولقد تساءلت كثيراً عن صحة هذا المنهج واستيعاب الحقائق لهؤلاء المصورين ، وفى الحقيقة أن أفلاماً كثيرة صدمتنى ولم أجد بها شيئاً يذكر لطرحه أو مناقشته ، بالرغم من توافر عناصر جيدة فى العمل ، وظهور النقص فى الرؤية الفنية البصرية المبدعة ، وقد حيرنى هذا ... هل كان بسبب نوع من التنافر الفنى فى العمل أو السهولة فى التناول ، أو عدم الفهم أو التقليدية المملة ، ولكن الأكثر حيرة أنك تجد أعمالاًبعد ذلك يكون بها المصور متألقاً مبدعاً متفانياً بأسلوبه !! ولقد تأكد لى أن الحالة (المزاجية) النفسية للمصور لها دور كبير فى اكتمال العمل الفنى على أكمل وجه ، وسواء أكانت هذه الحالة مرتبطة بظروف العمل أم العاملين أم الإنتاج – وهذا شيء أنا جربته شخصياً وأثر فى عملى بالسلب فى أحيان كثيرة – يمكن أن أقول إنها ظروف قهرية تؤثر على إبداع المصور فى النهاية .

الفيلم المصرى وبداية التصوير الملون

يجب أن نمر سريعاً على مرحلة دخول الألوان فى التصوير السينمائى المصرى قبل تحليل الأفلام الملونة لهؤلاء المصورين الثلاثة ؛ خاصة وأنهم واجهوا البدايات معاً .

تعددت الأنظمة المنتجة لشريط الفيلم الملون كاختراع جديد فى عدة بلدان فى الغرب والشرق، وكما نعلم كانت أجزاء مصورة بالألوان من بكرات من بعض الأفلام المصرية ترسل للخارج للتحميض والطبع ثم يتم لصقها فى الفيلم الأبيض والأسود . وأول فيلم مصرى ملون بالكامل هو بابا عريس إخراج حسين فوزى عام ١٩٥٠ من إنتاج استوديو نحاس ، حيث استعان بمدير تصوير فرنسى ، ويلى فيكتورفيتش ، وأخيه المصور ، جريشا فيكتورفيتش ، وخبير فى تنسيق الألوان ، جينو جان مارس ، ، كما تم التصوير على خام ألوان سالب (كوداك) وتم الطبع فى المعمل السينمائى (أكلير) بباريس على خام موجب (جيفا كولور) ، وكُتب فى دعاية الفيلم إنه مصور بألوان روكوكولور وهو اسم تجارى لماركة الألوان .

استعان استوديو نحاس بهذه المجموعة لتصوير الفيلم الملون والملاحظ أن منسق الألوان له أهمية قصوى ، إذ لم يكن – عملياً – فى بلادنا مصورون لهم خبرة جيدة فى التصوير السينمائى الملون وتناسقه ، حيث إن الخبرة الكبيرة المكتسبة والمتوارثة من السينما الصامتة حتى ذلك الوقت هى خبرة فى تصوير الأفلام الأبيض والأسود .

ولقد كانت الطريق أمام تعلم المصورين المصريين التصوير الملون ذات أربع سبل ، هى :

١ – طريق المعرفة من تجربة الخطأ والصواب .

٢ – طريق المعرفة من تجارب سابقة محدودة وبسيطة .

٣ – طريق المعرفة من الدراسة والتثقيف الذاتى .

٤ – طريق المعرفة من الدراسة الأكاديمية العلمية .

وفى أحيان كثيرة تتداخل أكثر من طريقة فى اكتساب المعرفة ، ولنُلقِ الضوء أكثر على الطرائق الأربع .

أولاً : طريق المعرفة من التجربة والخطأ والصواب

أغلب من صور بالألوان فى السنوات الأولى فى مصر ، كانت معرفته مبنية على اتباع التجربة واستخلاص النتيجة منها سواء صواب أو خطأ ، وفى الغالب طبقت طرائق الإضاءة والتصوير بالأبيض والأسود فى المضمون العام ، واستعمل قياس التعريض كعامل حاسم فقط فى الجودة ، غير مبالين بدرجة حرارة اللون التى لها دور كبير جداً فى سلامة الألوان .

وكانت الأفلام المتوافرة الملونة بطيئة الحساسية وتحتاج إلى كميات كبيرة من الإضاءة ، هذا بخلاف أن ضبط الاتزان اللونى بين التصوير الخارجى (الأزرق) والداخلى (الأحمر) كان غير وارد بشكل علمى صحيح ، وعمل أغلب المصورين على استعمال التباين اللونى – مثل الأبيض والأسود – وليس درجة النصوع والتشبع اللونى فى ترتيب عناصر التكوين والخطوط فى اللقطة . ومن المعروف أن هناك اختلافاً كبيراً بين عناصر الألوان والأبيض والأسود فى تكوين الصورة فإن التناسق الهارمونى (Harmony) للألوان له أفضلية كبيرة جداً فى هذه الحالة لارتباط ذلك بنوع اللون وسخونته أو برودته وتقدمه أو تأخره ، بعكس أفلام الأبيض والأسود التى هى علاقة بين هذين اللونين وتدرجات من الرماديات .

زد على ذلك مشكلة المسحات اللونية " Colour Cast " غير المرغوب بها التى تظهر من استعمال لمبات إضاءة غير ثابتة لدرجة الكلفين [١٥] ، وهذا لم يكن معروفاً فى التصوير الأبيض والأسود . كل هذه المشاكل وجدت مع بداية عمل مصورينا ، مما تطلب منهم جهداً شديداً حتى يستخلصوا الحقائق من الممارسات الفعلية الذاتية . وربما ملاحظة بعض أفلام هذه الفترة وما بها من عيوب تثبت ذلك تماماً .

ثانياً : طريق المعرفة من تجارب سابقة محدودة وبسيطة

كان بعض مصورينا قد احتك بالعمل فى تصوير أفلام تسجيلية أو بعض الشرائط الإخبارية السينمائية الملونة مع وكالات الأنباء العالمية ، مما أكسبهم خبرة وثقة فى التعامل مع الألوان وإن كان أغلب العمل هنا فى أفلام معكوسة "Reversal" [١٦] على الفيلم الواحد ، ورغم أنها غير نموذجية إلا أنها تعطى فكرة جيدة عن معالجة الألوان على الفيلم .

ثالثاً : طريق المعرفة من الدراسة والتثقيف الذاتى

عمل بعض مصورينا على تثقيف أنفسهم بترجمة الكتب المتخصصة فى ذلك والنشرات الفنية التى ترسلها شركات تصنيع الأفلام الملونة ؛ شارحة فيها طرائق الاستفادة القصوى الجديدة من أفلامها وإظهار مزاياها ، ومن هنا حدث نوع من الاستيعاب للمعلومات للفيلم الملون وتم تطبيقها .

هذا بخلاف أن بعض المصورين قد عمل فى أفلام عالمية صورت بمصر مثل ، عبد الله الكبير ، و ، الوصايا العشر ، وغيرها ، وبالاحتكاك المباشر فى العمل وظروف التصوير الملون مع مصورين عالميين اكتسب هؤلاء المصورون نوعاً من المعرفة والإتقان .

وكمثال على ذلك ، فقد عمل عبد العزيز فهمى فى فيلم ،عبد الله الكبير ، كوحدة تصوير ثانية ، تتبع مدير تصوير الفيلم الأمريكى ، لى جارمز ، [١٧] وهو من مصورى هوليوود الكلاسيكيين الكبار ، واكتسب عبد العزيز فهمى خبرة جيدة فى التعامل مع الألوان ، وقام بتسجيل كل ما يراه مفيداً وجديداً بمعاونة أخيه الأصغر – مساعده – وقتها محمود فهمى [١٨] .

رابعاً : طريق المعرفة من الدراسة الأكاديمية العلمية

وهى لم تتوافر إلا لمدير التصوير وديد سرى فى جامعة كاليفورنيا فى البعثة التى أرسلتها نقابة السينمائيين المحترفين وسعت إليها جاهدة ، ونفذتها وزارة الشئون الاجتماعية وقتها ، ولم يكن مناسباً بها للسفر غير وديد سرى لتوافر شروط إرسال البعثات عليه ، حيث إنه الوحيد من المصورين وقتها الذى يحمل شهادة جامعية – وإن كانت فى غير تخصصه – وعندما رجع من البعثة كان التطبيق العملى لكل ما درس سهلاً وميسراً .

وإذا كانت هذه مشكلة المصور مع الفيلم الملون ، فإن مشكلة المعمل الملون أخذت هى الأخرى جهداً فى تربية كوادر فنية جيدة ، فإن من المعروف أن المعمل الملون ليس آلات فقط ، بل آلات وفنيون جيدون فاهمون لأدق التغيرات التى تحدث نتيجة عدم ضبطهم لعوامل الجودة ؛ ومن المعروف والضرورى لضبط صورة جيدة ملونة المحافظة على هذه العوامل فى المعمل السينمائى الملون :

١ – درجة حرارة قياسية ثابتة ومنضبطة لمحاليل الإظهار والتبييض والتثبيت .

٢ – سرعة تقليب قياسية منضبطة للمحاليل لتحدث تجانساً كاملاً فى المحلول .

٣ – تركيز ثابت للمحاليل مع إضافة مستمرة حتى يحافظ على هذا الثبات .

٤ – درجة رطوبة وتجفيف قياسية حتى لايحدث ضرر لشريط الفيلم فى دولاب الأفلام .

٥ – قياس علمى بمراقبة الجودة ، سواء من ناحية (جاما) التحميض أو كثافة الصورة ، وهو ما يعرف بعلم قياسات الحساسية والكثافة .

٦ – أن تكون (لمبة) الطبع فى آلة طبع الأفلام ثابتة الفولتيه .

٧ – دراية بأنواع المسحات اللونية التى تظهر وطرائق معالجتها والتغلب عليها .

٨ – سلامة الماكينة فى عملية – شد وإرخاء – الفيلم فى دورته فى التشغيل ، مع المحافظة على الزمن المطلوب لظروف التحميض المنضبطة .

٩ – تخزين نموذجى للخامات الموجبة (البوزتيف) وحفظها بعيداً عن أى مؤثرات تؤثر فى جودتها .

١٠ – عدم وجود شوائب بالماء المضاف إلى الكيماويات الخاصة بالتشغيل .

١١ – النظافة الفائقة العامة من حيث التشغيل فى المحاليل والهواء بما فيها الحجرات ، حيث تمتاز بلادنا بهواء مترب كثيراً .

العمل على إعداد فنيين متخصصين لمعامل الألوان

كان وجود عنصر بشرى يستوعب الظروف القياسية لتشغيل المعامل الملونة ذا أهمية كبيرة ، ولقد بدأت السيدة مارى كويلى فى استوديو جلال عام ١٩٥٦ بتجهيز مبنى خاص وشراء معدات معمل جديد من فرنسا ، كما قام استوديو مصر بإنشاء مبنى جديد لمعمل الألوان ، إلا أن ظروف تأميم صناعة السينما عام ١٩٦٢ أوقفت هذا النشاط ، وإن كان قد قامت به الدولة بعد ذلك فى مؤسستها الجديدة بالقطاع العام .

ويُعتبر الكيميائى ، أحمد صبرى ، أول العاملين المعيدين والمؤهلين علمياً للعمل فى المعامل الملونة ، فقد بدأ عمله فى استديو مصر قبل التأميم بفترة بسيطة ، وعين من بعده الكيميائى سعد عبد الرحمن قلج – وكلاهما خريج كليه العلوم ، قسم كيمياء ، جامعة الإسكندرية – ولقد قاما فى مرحلة إعداد المعمل الملون لاستديو مصر بدور بارز الأهمية . فبينما كان الأستاذ صبرى مسئولاً عن معمل الألوان ، كان الأستاذ عبد الرحمن مسئولاً عن مراقبة الجودة الكيميائية ، ولقد تطلب ذلك إرسال بعثات إلى الخارج عمل على تسهيلها الأستاذ شوقى عطا الله مدير تسويق الأفلام السينمائية بشركة كوداك بمصر ، الذى قابلته وقال لى : إن الوضع كان لايسمح بتخلفنا فى هذا المجال فطلبت

من الشركة بمقرها بلندن تعليم عدد من المصريين طرق تصحيح الألوان ونظم مراقبة الجودة المختلفة ، وبالفعل تم إرسال أكثر من بعثة ، وكان الموضوع بالنسبة لى أنى أريد أن أصنع شيئاً مفيداً لبلدى قبل أى شيء .

ولقد سافرت أول هذه البعثات عام ١٩٦٢ ، وأعقبتها بعثة أخرى عام ١٩٦٤ ، هذا بخلاف وجود خبراء من ألمانيا الشرقية – وقتها – من شركة استوديوهات (أوفا) لتركيب معمل الألوان الجديد باستوديو مصر ، وتمت الاستعانة بالخبير الإنجليزى ، فلاديمير جرتفيل ، للنصح والإرشاد وإن كان لم يستمر زمناً كبيراً ، كما تمت الاستعانة بخريجى المدارس الصناعية لإعداد الفنيين فى كافة فروع المعمل الجديد ، وافتتح معمل الألوان رسمياً فى نوفمبر ١٩٦٢ ، وبهذا بدأ باستوديو مصر تحميض الأفلام الملونة وطبعها .

وكان أول الأفلام الملونة التى تخرج من المعمل الملون الجديد أعمال المخرج التسجيلى سعد نديم وتم تصويرها فى النوبة ، وأول فيلم روائى ، عروس النيل ، من تصوير على حسن وإخراج فطين عبد الوهاب وإنتاج رمسيس نجيب .

ومع البدايات ظهرت عيوب التشغيل وقلة الخبرة ، ومن أهمها :

١ – قلة التجانس اللونى (الهارمونى) لأغلب أفلام المرحلة ، وعدم استخدام الإضاءة المنتشرة المرغوبة كثيراً بالنسبة لتصوير الألوان ، والتركيز على الإضاءة المركزة التى هى من تراث الأفلام الأبيض والأسود .

٢ – عيوب فى تحميض السالب (النيجاتيف) الملون تنعكس بدورها بعد ذلك فى النسخ الموجبة (البوزتيف) الملونة .

٣ – عيوب فى عملية تثبيت الألوان ومرحلة التبييض والتخلص من الفضة نهائياً فى أثناء التحميض ، مما يجعل الصبغة الحمراء – وهى الأقوى – مسيطرة على الفيلم بعد فترة ، وتتلاشى باقى ألوان الصبغات الأخرى وبالتالى تتغير الطبيعة اللونية للفيلم بمرور الزمن .

٤ – عيوب فى عملية تصحيح الألوان وعدم تطورها بالقدر الكافى ، واعتمادها على العمل اليدوى وذوق المصحح وتقديره المزاجى مع قلة خبرته .

٥ – عيوب فى تشغيل (تراك) الصوت وإظهاره ، وكثيراً ما يتدخل محلول الإظهار على مكان الصورة مشوهاً إياها من الجانب .

٦ – عدم إمداد قسم مراقبة الجودة بالأجهزة الحديثة والمتطورة والتى تعطى نتائج أفضل ، وخاصة مع تزايد إنتاج الأفلام المصرية الملونة .

٧ – عيوب فى التشغيل ، مثل : عدم تجانس الأس الإيدروجينى للمحاليل ، أو عدم انتظام تقليب المحاليل ، أو ارتفاع أو انخفاض درجة حرارتها ، أو سرعة شد الفيلم التى تسبب فقاقيع هوائية ثابتة على الصورة لعدم وصول محلول الإظهار إليها ، أو (خربشة) الصورة باحتكاك طبقتها الحساسة بأحدى (بكرات) التشغيل ، أو ارتخاء الفيلم وتشبعه بنسبة رطوبة أكبر تكون سبباً فى تشقق الصورة وخلافه من مشكلات .

٨ – هروب العمالة الفنية الماهرة والمدربة من العمل فى المعمل الجديد لقلة الأجور وعدم السلامة الصحية من زيادة الأبخرة الضارة على الإنسان وعدم وجود نظام جيد للسلامة الصحية .

٩ – وجود معمل واحد ملون وهو فى استوديو مصر ، وبزيادة إنتاج الأفلام الملونة المصرية فى هذه الفترة وبعدها أصبح الإنتاج فى مجمله ملوناً حيث تم تجهيز معمل الطلبة فى معهد السينما ليكون معملاً ثانياً للألوان بعد إدخال تعديلات عليه .

١٠ – تذبذب سياسة الدولة فى نظرتها إلى أدوات إنتاج السينما ، وتضارب الآراء والصراعات على المناصب وفساد إدارة القطاع العام ، كل ذلك أثر بـــالسلب على تطور المعمل الملون لفترة كبيرة .

هذه هى الظروف التى واجهت المصور السينمائى المصرى والمعمل الملون فى بدايات تشغيله ، ولقد فضلت أن أعرضها بشكل موجز إلى حين الحديث عن الأفلام الملونة المختارة لأساتذتنا فى هذا الكتاب ، وحتى تكون هناك خلفية مسبقة للقارئ عن ظروف وجود الفيلم الملون فى بلادنا .

استخدام الألوان سينمائيًا

يحمل لنا تاريخ الإنسان المحفور والمرسوم على جدران الكهوف والمعابد والجداريات استخدامه للألوان فى كافة سبل حياته ، ففى القبائل البدائية مازالت الألوان تستعمل بشكلها الرمزى فيطلى الوجه والجسم بلون ما أو ألوان مختلفة تعبيراً أو إظهاراً للحدث المهم الذى يحدث حرباً أو فرحاً أو صيداً أو موتاً وهكذا ، ويلاحظ ذلك جلياً حتى الآن فى القبائل فى أواسط غينيا الاستوائية أو غابات الأمازون وأفريقيا ، فالألوان ارتبطت بنوعها المتعارف عليه والمتداول بكثرة فى حياة الشعوب (أنثروبولوجيا) ، فنجد مثلاً فى حضارة الهند وديانتها عيداً بوذياً من أهم طقوسه سكب كميات هائلة من الألوان الزرقاء ثم الحمراء ثم الصفراء على تمثال ضخم لبوذا ، والحقيقة إننى لا أعرف تماماً معنى لذلك إلا أنه نوع من التطهر من الذنوب ورد المجهول غير المستحب وجلب الخير . وفى تراثنا المصرى الموروث من القديم الفرعونى نجد للألوان دلالات غاية فى الوضوح فارتبط اللون (النيلى) بكل ما هو حزين وبالذات طقوس الموت ، والأحمر بالشر والنار ، والأخضر بالحياة الهنيئة والجنة والخلود ، والأزرق (لون الجعران) بالحفظ والكينونة والرسوخ والسرية وهكذا حتى الآن ، فإن رداء السواد يكلل الحزن عندنا ونجد فى شمال أفريقيا عكس ذلك ، حيث يلبس الرداء الأبيض تعبيراً عن الحزن ، وقد نجد ترجمة بسيطة وفى غاية الجمال فى ريفنا المصرى لمدلول اللون وبهجته نشترك فيها مع شعوب كثيرة فى المشرق وخاصة الهند ، حيث يلبس الأطفال المصريون فى الأعياد ملابسهم فى أبهى وأجمل الألوان الزاهية ، ولأن ذلك تعبير لونى مرئى لبهجة العيد والحياة ، والطفل هو هذه البهجة والرؤية الكرنفالية الجميلة ، هذه الترجمة اللاشعورية نابعة أصلاً من البيئة الزراعية حيث يكون نبت الزرع فى أوله ذا لون مغاير ونضر وصريح فى حياة الفلاح والمزارع .. هكذا يكون للون دور مهم فى جموع الناس ، ولا شك أن تركيبات الألوان تختلف من شعب إلى آخر حسب ظروف البيئة اللونية المحيطة والعادات المكتسبة والمتوارثة .

ولقد استخدمت السينما اللون منذ البدايات كما نعلم فى محاولات « جورج ميليس » فى تلوين (الكادر) لقطة .. لقطة أو أويسون ، أو كما فعل جريفيث فى فيلم « مولد أمة » ، حيث صبغ

الصـورة بعدة ألوان متتالية تعبيراً عن معنى الحدث فكان الفيلم يلون بالأزرق والأحمر والسبيا (الأصـفر الكهرماني) ، والأخضر حسب نسق الأحداث وإن كنت شاهدته أنا أبيض وأسود ومن الكتب علمت بهذه المعلومة اللونية (تاريخ السينما – لجورج سادول) .

وكان لتطور صناعة الفيلم الملون أثر بالغ ، حيث إن العجينة الفوتوغرافية الملونة في صورتها النهائية الآن في أوائل القرن الحادي والعشرين أصبحت ذات سماحية كبيرة في اكتساب التشبع بالألوان بدرجات غاية في الاتساع ، وأصبحت حساسية الأفلام عالية جداً وصلت في الفيلم السينمائي الملون إلى ٨٠٠ (ثمانمائة) (800 ASA) وأكثر من ذلك بكثير في التصوير الملون الفوتوغرافي الثابت ، وكانت حساسية الأفلام الملونة في بداية عملي في التصوير السينمائي لاتتجاوز ٣٢ (اثنين وثلاثين) (32 ASA) في أحسن الأحوال .

وقد أوجد هذا التطور التكنولوجي المهم في صناعة الفيلم الخام ، إلى جانب المعامل الأكثر حداثة ، ثورة في سبل إبداع المصور السينمائي بحيث أصبح يطوع اللون إلى الشكل والإحساس الذي يمليه عليه الحدث بكل يسر وسهولة ، وأصبح مايهم المصور السينمائي الواعي المبدع كيفية تسخير ذلك المؤثر وكبح جماحه لخدمة العمل الدرامي . ولقد ظهر فنانون مبدعون بكل المقاييس في الصورة السينمائية اقتربوا بها إلى مستوى الفن الراقي ، وكانوا أكثر فهماً لعمل لوحات تشكيلية مرئية مصنوعة على شريط السلولويد وليس على لوحة معلقة في متحف ، فالجمال والمعنى والابتكار والحركة هي عماد اللون في السينما الآن . وحتى نكون أكثر تحديداً ، يمكن تلخيص استعمال الألوان سينمائياً بشكل أساسي في الآتي :

١ – تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية

يتم تصوير الألوان في هذه الحالة كما هي موجودة في الواقع والحياة والأماكن الحقيقية بدون أي تدخل من المصور أو صناع الفيلم في تغيير أي شيء ، وبذلك تصبح هذا الألوان الموجودة على الشاشة واقعًا صادقًا وثائقيًا، مثل أغلب الأفلام التسجيلية . والأسلوب الواقعي الحقيقي في الأفلام الروائية واتجاه سينما ، الدوجما ، في أوروبا ، مثال جيد لهذا الاستعمال .

٢ – تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية ولكن بتدخل من صانعي الفيلم

وهنا الألوان في الفيلم لاتختلف كثيراً عن الأسلوب الواقعي السابق ، ولكن هنا يتدخل المصور أو مهندس المناظر كمنسق عام في اختيار أو تبديل ألوان معينة تلائم التناسق اللوني أو الزمني أو المكاني أو حتى النفسي . وفي هذه الحالة يكون التدخل قليلاً وبسيطاً ، ولقد استعملت أنا شخصياً

مثل هذا التدخل اللوني في كثير من أفلامي سواء الروائية أو التسجيلية . وهذا التنسيق اللوني يلائم ، بقدر المستطاع ، التصوير والعمل في الأماكن الحقيقية والشقق والمحلات العامة بعيداً عن العمل داخل البلاتوهات والاستوديوهات .

٣ – استعمال انطباعي تأثيري

وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما حين تستغل القيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان وارتباطها مثلاً بالخير أو الشر والحياة العامة ، ويكون التطبيق مباشراً مثل استخدام الألوان الدافئة والحمراء بالذات في أحاسيس ومضامين السخونة والدفء والحرارة والدم والعنف والحب والجنس الشهواني والحرائق وهكذا . بينما يكون المرادف للألوان الباردة والزرقاء بالذات في أحاسيس البرد . والموت والصمت والألم والليل والغربة والانكسار والفردية والعزلة وخلافه ، كما نجد انطباع اللون الأخضر مرتبطاً بالحياة والبهجة والجمال في الطبيعة وهكذا ، وفي هذه الحالة نجد أن قيمة اللون هنا أصبحت ترجمة للمعنى المتعارف عليه ، ويكون الاستعمال هنا إما عن طريق صبغ الصورة بالكامل بلون ما ، أو تشكيل مفردات الإضاءة والمكان والإكسسوارات بمسحة مسيطرة من اللون كما حدث مثلاً في فيلم رجل وامرأة A Man and A Woman للمخرج كلود ليلوش ، كصبغات تعطي انطباعات لأجزاء من الفيلم تعبر عن الحب أو القلق أو الفتور وهكذا . أما مثال التدخل الجزئي أو بمسحات لونية مسيطرة على المشهد فنجده منتشراً في أفلام كثيرة جداً في مصر أو عالمياً ، وهذا أبسط تدخل لوني ممكن أن نلاحظه في الأفلام الروائية وبكثرة .

٤ – استعمال نفسي (سيكولوجي) للون

هنا يمكن أن يُطوّع مفهوم الألوان مع الحدث الدرامي بحيث يصبح أكثر حركة (ديناميكية) ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث ، حيث إن تطور الدراما في الفيلم يحتاجه وليس إضافة لزيادة التأثير أو الإنطباع ، بل يبقى هنا هدف مستقل ينقلنا لحالة مرتبطة ليس بمفهوم اللون فقط ، ولكن بحالة الموقف والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم ، وليس شرطاً أن يكون اللون بمفهومه المتوارث المعتاد سابقًا ، بل ربما يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم أخرى يأخذها من تطور الأحداث ، وربما كان مناقضاً لها ولكنه يخدم هدف الفيلم والدراما به في النهاية .

ولقد نبه نوابغ من فناني السينما العظام أمثال المخرج الروسي سيرجي أيزنشتاين في العقد الرابع من القرن الماضي إلى أهمية اللون واستعماله بهذا الغرض في قوله : يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم ، هو أن اللون يجب أن يكون أولاً ولأقصى حد عاملاً دراميًا .

ويقال فى الكتب كما قرأت إن فيلمه ، إيفان الرهيب ، كان به جزء ملون بهذا المفهوم ، وإن كنت قد شاهدته أثناء دراستى أبيض وأسود كتحفة بصرية وفى العقد السادس من القرن العشرين بدأ المخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى فى إخراج أفلامه الملونه الأولى ؛ وكان فيلمه الصحراء الحمراء The Red Desert هو باكورة ذلك ، حيث يؤكد هذا المفهوم للون قائلاً : من الضرورى أن نتدخل فى الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه ، وطبق ذلك فى عدة أفلام له بعد ذلك بشكل فنى جميل خطا خطوات إلى الأمام بهذا الفهم للألوان .

وهذا الاستعمال اللونى فى الأفلام وبهذا الشكل يذكرنى بأسلوب وآراء الفنان التشكيلى الفرنسى «هنرى ماتيس» (١٨٦٩ – ١٩٥٤) ، وهو من أهم فنانى المذهب التأثيرى الوحشى "FAUVISM" ؛ وهو مذهب تحمل فيه الألوان شحنات متفجرة صريحة وبعيدة عن استعمالاتها الواقعية ، وتعطى تلك الشحنة من الشعور والحدس والأحاسيس المختلفة غير المعتادة عندما تشاهد لوحة ما منها . وغرابته واحتدامه معاً يكون ملفتاً ومؤثراً ويقول هنرى ماتيس فى ذلك : لا أستطيع أن أفرق بين الإحساس بالطبيعة وطريقة ترجمة هذا الإحساس . أى أن اللون سيمر بمرحلة وجدانية بشكل ما ، وهو أقرب شيء لاستعمالات اللون بهذا الأسلوب سينمائياً ، وبهذا تقدم فنانون سينمائيون كثيرون مثل الروسى ، بارد جاتوف ، فى فيلمه (الخيول النارية) أو باسمه الآخر (ظل الأجداد المنسيين) ، أو المخرجة التشيكية ، فيراكتيلوفا ، فى فيلمها ، زهرات اللؤلؤ ، وهؤلاء المصورون المختلفون الآن فى بقاع كثيرة من عالمنا ، وفى رأيى على قمتهم الإيطالى العالمى فيتوريو ستورارو . ولهذا حديث آخر وبحث جديد .

٥ – اللون كهدف جمالى

حقاً ، إن كل استعمالات الألوان فى الفيلم السينمائى تبحث أو تتجه إلى الجمالية بشكلها العام وهذا منطقى ، ولكنى هنا أحدد وأتكلم عن هدف يكون أوحد ومسيطراً ويشد الأبصار والألباب ويكون الإبهار هو أسمى أهدافه ، ويكثر ذلك الاستعمال بالذات فى تصوير وإخراج واستخدام الألوان فى الأفلام الغنائية والاستعراضية . وربما أكبر الأمثلة على ذلك موجة أفلام العقد الخامس الأمريكية الملونة الاستعراضية ، وبالذات سلسلة استعراضات الممثلة السباحة «إستر ويليامز» أو فيلم ، صوت الموسيقى ، للمخرج روبرت وايز وهذا النوع من الأفلام ذات الجمالية اللونية مطلوب ومبهج وجميل .

٦ – اللون كهدف شاعرى

إذا كان الشعر هو موسيقى المعنى والوزن اللفظى الجميل ، فإن السينما عندما تستعير هذا من الآداب ، فإنها تستعمله عن طريق أدواتها كما أوضح دائماً وهى (السينى – فوتوغرافية) لتلائم طبيعتها الصناعية والفنية مع فنانيها النوابغ ، وهنا نترجم تلك الموسيقى الشعرية إلى جمل ضوئية من استعمالات تنعيم للصورة وتجميلها بتلك الشفافية وتلك الألوان الشاحبة التى كثيح تصوع لونها ، وأصبحت أكثر طوعا إلى نوع من النوارنية المرئية للألوان المتشبعة أكثر باللون الأبيض وتحمل الصورة تلك الغلالة الجمالية بكل سلاسة . ومن أفضل وأكثر الأفلام ملاءمة لهذه النوعية النوع الرومانسى ، وإن كان يدور فى زمن قديم نسبياً ، أو حكايات الحب الدرامية المحبوكة ، أو فى أحيان محدودة الخيال . وربما كان مثالاً على ذلك أفلام مثل «أحاسيس ومشاعر» "Sense And Sensibility" من إخراج إنج لى وتصوير المصور البريطانى ميشيل كولتر ، أو فيلم «جارثيا لوركا» Garcia Lorca ، من إخراج الإسبانى ماركوس زيزناجا وتصوير الإسبانى ، أيضاً ، جون رايز أنشيا .

٧ – هدف خيالى (فانتازى) FANTASY

يكون للون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد ، حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحاً بشكل متسع للخيال الخصب لفنانى الفيلم ، وبهذا سنحصل على صور غريبة وبعيدة تماماً عن المفهوم الواقعى للألوان وما هو متداول من معناها ، وبذلك يمكن أن نقول إنه هدف حر لاحدود لاستعمالاته . وتحمل أفلام الخيال والفضاء والمستقبليات كثيراً من قيم هذا الهدف ، وربما من أهم الأفلام التى استعملت هذا الأسلوب بطريقة فنية مبتكرة فيلم ديك ترايسى DICK TRACY لفنان الصورة المصور فيتوريو ستورارو ومن إخراج وارن بيتى الممثل الأمريكى المشهور .

٨ – تأثير زمنى (تاريخى)

وبشكل حديث نسبياً مع تقدم صناعة حساسية الأفلام ووسائل الإضاءة وتكنولوجيا التشغيل فى المعامل ، بما بها من أنظمة مراقبة الجودة الدقيقة ، أمكن للمصور السينمائى المبدع أن يصل إلى إعطاء الأفلام التى تدور فى أزمنة ماضية ذلك المذاق والنكهة التاريخية القديمة فى الصورة السينمائية ، حيث يلعب الضوء واللون بها الجانب الأكبر فى إعطاء إحساس الزمن الماضى .

فلا يمكن أن يكون مقبولاً الآن أن يدور فيلم أيام الفراعنة أو العصور الوسطى أو حتى فى أواخر القرن التاسع عشر قبل استعمال الكهرباء كمصدر إنارة أساسى ، ونستشعر الصورة السينمائية مضاءة وملونة بهذه الأساليب القديمة (والتى نجدها حالياً مضحكة فى مسلسلات التليفزيون التاريخية) ، كان يمكن أن نتقبل ذلك فى الماضى قبل هذا التطور فى الوسائل (السينى فوتوغرافية) .

إن المصورين الجيدين يهتمون بإعطاء هذا البعد الزمنى فى صورتهم بصرياً ، بحيث نصدق ونعى أن هذه إضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية أو تلك إضاءة قناديل الزيت أو نافذة تحمل زجاجاً ملوناً معشقاً .. أو ذلك وهج النار ، هذا الاستعمال الزمنى تطلب أن يكون للون وظيفة تاريخية ، ولهذا أصبحت الألوان الداكنة مهيمنة به وسيطرت الظلمات المظلمة ، وتشبع الفيلم بتلك الصفرة البرتقالية التى هى كناية عن إضاءة الشموع أصلاً وليس إضاءة الكهرباء ، وأصبحت ألوانا مثل القرمزية (ماجنتا) والزرقاء (السماوية) والصفراء البرتقالية مناسبة جداً لهذه الأفلام .

وكمثال لروعة استعمال هذا الأسلوب ، أستشهد بفيلم « إليزابيث » البريطانى إنتاج عام ١٩٩٩ من إخراج « شيكار كابور » وهو من أصل هندى ومن تصوير المبدع «ريم أديفاراسين» . وللمقارنة لصالح هذا الفيلم والمصور ، ظهر معه فى العام نفسه فيلم آخر تدور أحداثه فى الفترة التاريخية نفسها ولكن لم يضع فى اعتباره تصوير ذلك البعد التاريخى المهم فى الصورة كضوء ولون ، وهو فيلم « شكسبير ، عاشقاً "SHAKESPEAR IN LOVE" «من إخراج جون مادين وتصوير ريتشارد جراتركس وليس معنى ذلك أن تصويره ردىء . حاشا لله ! ولكن بالمقارنة بفيلم « إليزابيث » نجد الفرق شاسعاً بين الأسلوبين .

هذه أهم أساليب استخدامات الألوان سينمائياً وهى على حسب اجتهادى وعلمى ، ولا شك أن المستقبل يمكن أن يحمل استعمالات أخرى ، ولكنى حاولت أن أحصر أهم هذه الاتجاهات وبشكل إيضاحى كما أوضحت .

الباب الثانى

مدير التصوير عبد الحليم نصر

(١٩١٣ - ١٩٨٩) رائدًا متطورًا



من أقواله :

إن الفضل كله فى النجاح ينسب دائماً للمخرج ، إن النقاد فى مصر لايقيمون وزناً لناحية التصوير فى الفيلم وإنى أؤكد أن التصوير أحسن ما فى الفيلم المصرى .

عبد الحليم نصر

مجلة الكواكب عام ١٩٥٦

يلقّب بين معاصريه ومعارفه وتلاميذه (بالأستاذ) ، له الريادة العملية والبصمة الفنية الواضحة في السنوات الأولية للتصوير السينمائي بمصر ، فقد كان الأجانب المقيمون من إيطاليين وفرنسيين ومتمصرين بالإسكندرية يحتكرون مهنة التصوير السينمائي في بداياتها ، حتى التصوير الفوتوغرافي الثابت لم يسلم من ذلك (التابو) الأجنبي وإن زاد عليه طائفة الأرمن المهاجرين إلى بلادنا بعد مذابح الأتراك المشهورة لعشيرتهم ، والذين تخصصوا في كثير من الحرف مثل التصوير الفوتوغرافي وصناعة اليافطات النحاس واللحوم المجففة (البسطرمة) . أما السينما ، فقد سيطر عليها الخواجات وخاصة بالإسكندرية لوجود جاليات كبيرة لهم فيها . كانت هذه الوسيلة للتسلية الجديدة الواردة من أوروبا تنتشر سريعًا في المقاهي أولاً ، ثم بإنشاء دور للعرض واستيراد الأفلام لمشاهدتها في تلك الدور النشطة . ثم دخل الإنتاج المحلي للأفلام مرحلة أساسية في عام ١٩١٧ ، عندما تأسست الشركة الإيطالية (١) وأنتجت ثلاثة أفلام روائية قصيرة . ولم يدخل المصريون لصناعة الأفلام إلا في أواخر العقد الثاني من القرن الماضي ، وكان رائدهم كما تعلم محمد بيومي (١٨٩٣ - ١٩٦٣) والذي ظل في طي النسيان لسنوات عديدة .

ولد عبد الحليم نصر عام ١٩١٣ بمدينة كفر الزيات ، إحدى مدن دلتا النيل الغربية والقريبة من الإسكندرية . كان والده موظفًا بالبريد الحكومي ، وبجانب ذلك يهوى التصوير الفوتوغرافي واتخذه مهنة ثانية له يزيد بها دخله ويشبع هوايته ، وعندما وعى « عبده » - وهذا اسم أستاذنا المشهور به بين أقربائه وأفراد عائلته - وجد نفسه في جو مفعم بروائح الكيماويات في المعمل الفوتوغرافي والغرفة المظلمة واللمبة الحمراء وتحميض وطبع الصور وتلك الكاميرا العتيقة الكبيرة ولمبات الإضاءة ، هذا الجو المختلف كثيراً عن الحياة التقليدية للصبية في مثل سنه ، وزاد من ذلك اعتماد والده عليه - فهو الابن الأكبر - في تشغيل المعمل والتصوير بعدما تعلم ذلك جيداً وسريعاً ، وكان « عبده » بعد رجوعه من المدرسة يتواجد في محل التصوير فترة المساء . وعندما بلغ من العمر سبعة عشر عامًا ، أحس بأنه يريد أن ينطلق في هذه المهنة التي أحبها وأن إمكاناتها محدودة في كفر الزيات فقرر أن يسافر إلى الإسكندرية مجرباً حظه ، وكان يزورها مع والده في الصيف.

كانت الإسكندرية بالنسبة للشاب عبده حلمًا كبيرًا ، فهي مدينة مليئة بمحلات التصوير وصالات السينماتوغراف وصور الممثلين الأجانب ، وكان إغراء العمل الوافر هناك سبباً في انتقاله إليها وعدم مواصلة دراسته ، كان ذلك في حوالي عام ١٩٢٩ أو ١٩٣٠ ، وينجح عبده في الالتحاق بالعمل عند أكبر مصور إيطالي متمصر مشهور بالإسكندرية وهو (ألفيزي أورفانيللي) ،

الذي كان يملك محلاً للتصوير الفوتوغرافي وكذلك استوديو سينمائياً باسمه (استوديو ألفيزي) ومعملاً للتحميض وطبع الشرائط الفيلمية من عام ١٩١٩ . ويقول عبد الحليم نصر عن هذه المرحلة [١٦] : علمني أبي التصوير صغيراً ، وكان يحبني لأنني كنت سريع الالتقاط منه ، سريع الفهم لما يقول ، وبعد ذلك رأيت أن أشق طريقي في الحياة بنفسي ، فاختصرت سني تعليمي والتحقت بمعمل المصور (أورفانيللي) ، وكان فناناً ذائع الصيت ، يعتبر الالتحاق بعمل عنده مجداً من الأمجاد ، وكان (أورفانيللي) يعد الكتابات التي تظهر على الشاشة مثل (استراحة) و (ليلتكم سعيدة) و (البرنامج القادم) و (في نفس البرنامج) ، هذا بالإضافة لعمله كمصور سينمائي ومنتج ومخرج وصاحب استوديو ، ولقد استطعت أن أتقن تصوير هذه اللافتات وكنت أول مصري يقوم بها - على بساطتها - وأول ناقل لها عن (أورفانيللي) .

ثم تولى (أورفانيللي) في معمله السينمائي طبع الترجمة على الأفلام الأمريكية باللغة الفرنسية ، وبما أنني ساعده الأيمن فقد كنت أقوم بالقسط الأكبر من العمل ، وكنت أجد في هذا العمل مشقة هائلة فقد كان الكلام يصل إلينا على أوراق ، فنقطع الجمل لنصورها على فيلم ثم يحدث أن ترتبك جملة فلا تظهر على المشهد المضبوط لها ، فنعيد الكرّة ، وكنت أقضي النهار في هذا العمل ، وأسلخ من الليل شطراً كبيراً وأنا في الغرفة السوداء وبين هذه الآلة وتلك من آلات التصوير وكل هذا مقابل سبعة جنيهات كنت أتقاضاها في آخر كل شهر فأنفق منها على نفسي .

ثم ازدادت اختصاصاتي عندما كلفت بعض الجهات (أورفانيللي) بتصوير بعض المباريات الرياضية بين كلية فيكتوريا وكلية العباسية وغيرهما من مدارس الإسكندرية ، فتوليت أنا تصوير هذه الأفلام القصيرة ، وكان هذا في عهد لم يكن الناس قد ألفوا فيه التصوير السينمائي ، فكنت أجد من المشقة في العمل ما يفوق الوصف ، وكنت أحمل الماكينة - الكاميرا - بنفسي وأجري بها هنا وهناك متجنباً متاعب الجماهير وكنت أتصبب عرقاً من كثرة الجري ، وكنت سعيداً بهذا المجهود الذي أبذله ، فقد كنت أعرف أنه جواز المرور الوحيد إلى أن أصبح مصوراً سينمائياً . وكثرت أعبائي ، ورأيت أن المجهود الذي أبذله يستحق أكثر من السبعة جنيهات التي يعطيها لي (أورفانيللي) فدخلت معه في مفاوضات ليرفعها إلى تسعة ، ولكنه أبى .. رفض أن يعطيني علاوة ضئيلة من جنيهين ، ولما هددته بترك العمل قال لي : أنت حر ! وأخذتني العزة بنفسي فتركت العمل بلا تردد !! ولم أكن يوم تركت العمل مع (أورفانيللي) ولا أملك قرشاً واحداً ، فسرت على كورنيش الإسكندرية وفكرت في حالي وفاقتي وإملاقي فأدركت كم أنا أحمق لتركي تلك الوظيفة التي كانت توفر لي رزقاً مضموناً ، أدفع منه أجر المسكن والمأكل والمواصلات ،

وأعيش بين الناس كريماً مستوراً ، وأخرجت من جيبي شهادة أعطاها لي (أورفانيللي) بأنني أتقن عمليات التصوير السينمائي وأنني كنت مساعداً له ، وظللت أعبث بها وأطويها وأفردها في عصبية ظاهرة ، كنت أفكر إلى أين أذهب ولمن ألجأ ، وماذا يحدث لو امتدت بطالتي عدة شهور ، وفجأة بعثت السماء بجواب سريع على كل أسئلتي ، أحسست بيد تربت على كتفي في حنو ، واستدرت لأرى خلفي (توجو مزراحي) [٢٠] ، كان توجو يعرفني ، فقد قمت بتصوير فيلم قصير له أثناء عملي مع (أورفانيللي) وسألني : بتعمل إيه (دلوقت) ؟ أجبت : زي ما أنت شايف !! قلت له وأنا أمد يدي بالشهادة التي حصلت عليها من (أورفانيللي) فقرأها على عجل وقال لي : يبقى اتفقنا ، أنا رحت لك هناك علشان أتفق معاك على شغل ، وكنت مسافرا إلى أوروبا ، وقلت أتفق معك لما أرجع ، لكن ما دام لقيتك يبقى اتفقنا .

قال هذا ودس يده في جيبه وأخرج ثلاثين جنيهاً دفعها لي وهو يقول دي ما هية ثلاثة أشهر .. ماهية قليلة إنما خلال الثلاثة شهور دول أنت مش حاتعمل حاجة ! وقلبت النقود في يدي غير مصدق ، وكان توجو يتحدث في جد لايدع مجالاً للشك في صدق ما يقول ، وودعني قبل أن أفيق من ذهولي وهو يقول : أول ما أرجع من أوروبا حاطلبك وحانشتغل على طول .

والحقيقة أن (توجو مزراحي) أنقذني بهذه الجنيهات التي عشت بها في حدود معقوله حتى عاد ؛ فبدأت العمل معه على الفور في أول فيلم صورته وهو فيلم (المندوبان) [٢١] ثم عملت معه بعد ذلك فيلم (الدكتور فرحات) وفيلم (البحار) وزاد مرتبي في هذا الفيلم الأخير إلى ١٥ جنيها ، وكان هذا المبلغ يعتبر ثروة عظيمة في ذلك الحين – حوالي سنة ١٩٣٣ – وظللت أعمل مع (مزراحي) حتى وصل مرتبي عنده إلى ٢٥٠ جنيه ، ثم استقللت بنفسي بعد ذلك مصوراً حراً ، ولكني مازلت أذكر لهذا الرجل فضله .

* * * *

كان لظهور عبد الحليم نصر مصوراً سينمائياً داخل دوقة المصورين الأجانب عام ١٩٣٣ بريقٌ خاصٌ وصدى ودوى وطني ، وكان الشعب وقتها يشجع أية صناعات أو أعمال مصرية بأفراد مصرية ، ولقد ظهر هذا جلياً بعد ثورة ١٩١٩ وقيام الوطنية المصرية بزعامة الاقتصادي طلعت حرب باشا وأنشائه بنك مصر عام ١٩٢٠ وشركاته المختلفة المتخصصة ، فقد كان الاعتزاز بالمصري والشخصية المصرية ومن ينجح منهم شيئاً مطلوباً وخاصة في مجالات جديدة مثل صناعة السينما ، والتصوير السينمائي الذي يحتكره الأجانب فقط ، ولقد بنيت رأيي في ذلك على الظروف التاريخية التي مرت بها بلادنا وآراء الكتاب والمؤرخين وبعض الحوادث الملازمة لذلك ومن هذا ما سأسرده وكتبه عبد الحليم نصر شخصياً ويحمل في طياته مدلولاً على العلاقة التي

كانت بين الصحافة الفنية وقتها وظهور فنان سينمائي مصري شاب . فعند عرض فيلم (البحار) عام ١٩٣٥ وهو من إخراج توجو مزراحي نشر نقد عن الفيلم وأشاد الناقد بالتصوير السينمائي بدون ذكر اسم أستاذنا [٢٢] ، مما أثار غضب المصور الشاب فكتب للمجلة يلومها بشدة متهمها بشكل صريح بتجاهل النبوغ المصري وكانت سنة لاتتجاوز ٢٢ عاماً ، ونشرت المجلة تحت عنوان (مصور شريط البحار ... كلمة حق) ما يلي : نشرنا في العدد السابق نقداً لشريط البحار الذي أخرجه المخرج السكندري توجو مزراحي وقد أفضنا في الحديث عن هذا الشريط من عدة نواح وشاء ضيق المقام إياه أن يرغمنا على أن نذكر تصوير الشريط بكلمة سريعة موجزة أخذ على خاطره منها الأستاذ (عبد الحليم أحمد نصر) مصور الشريط .. خصوصا عندما ذكرنا أنه ليس في تصوير الشريط ما نؤاخذ (توجو) عليه ، وإن كان محرر هذه المجلة يعجب بشاب مصري ممن يتولون الأعمال الفنية كالتصوير في الأفلام المصرية ، فهو الأستاذ (عبد الحليم) لأنه عرف فيه منذ سنوات شغفه بفن التصوير السينمائي وتقدمه السريع في فنه مما كان يبشر له فيه بمستقبل باهر. فإذا كان المحرر قد أغفله في نقد شريط (البحار) فليس هذا عن قصد أو لأن (اسم المصري) لم يستلفت نظرنا كما شاء مصورنا الشاب أن يقول في خطابه الذي أرسله ليعتب علينا فيه إهمالنا إياه ، وإذا كان المحرر قد أشاد إلى (توجو) من ناحية التصوير ، فلأنه هو المسئول عن كل ما في الشريط وليس في هذا إنكار لمجهود (عبد الحليم أفندي) لأننا كنا أول من شجعه وعضده وأبدى الإعجاب ببراعته وقدرته في فن التصوير ، ونضيف إلى ذلك أن (عبد الحليم) هو أصغر مصور سينمائي مصري فسنه لايتجاوز الثانية والعشرين ومع ذلك فقد خرجت من تحت يديه أفلام تعتبر غاية في دقة التصوير وصفاته ولعلنا بهذه الكلمة نكون قد قمنا بواجب التشجيع نحو هذا الفنان الشاب جزاء كفاحه المضني وجهده الشاق في الأفلام المحلية التي قام بتصويرها .

واستمر (الأستاذ) يصور ويعطي للسينما المصرية جيلاً من بعد جيل ، واستطاع أن يتطور بفنه مع تطور الأدوات وتقدمها وأساليب التكنيك ومواكبة العصر . ويمكن بكل صراحة أن نطلق على أسلوبه في التصوير بأنه السهل الممتنع كما لاحظت من تحليل ونقد نخبة من أفلامه ، فهو يعطي للصورة السينمائية دلالة تبدو للوهلة الأولى بسيطة ولكن في جوهرها وحقيقتها تحمل الكثير من صفات الوعي الفني الراقي والحس البصري المرهف .

فقد بدا أستاذنا كلاسيكي المنهج كما نعلم من مدرسة الإسكندرية وعلى يد معلمه (الفيزي أورفانيللي) ؛ ولكنه تفوق على معلمه وكل جيله . ومع مرور الزمن وزيادة خبرته ومعرفته وتمكنه

من فنه ، بدأ يستخلص لنفسه ما يمكن أن نسميه (الكلاسيكية المتقدمة والمتقنة) ألتي يتدخل بين جوانبها بناء ضوئي به كثير من (إضاءة الأزمة) أو (إضاءة الموقف) والذي ينفصل ويبتعد عن القالب الكلاسيكي الجامد والمائل إلى مراعاة الأشكال التقليدية المتعارف عليها .

كان عبد الحليم نصر يملك أخلاق الفرسان فى حياته الخاصة والعامة ، يعمل فى صمت معتداً بنفسه رافعًا رأسه دائمًا في شموخ بعيداً عن الغرور ، بالرغم من أنه كان متفرداً كمصور شاب متميزاً من البداية ، لأنه كان يعرف قدر فنه وأنه فوق الجميع بما يصور ويصنع وينتج . كان سينمائياً جامعاً ، فبالرغم من تفوقه في التصوير كان منتجاً ناجحاً استثمر أمواله في إنتاج الأفلام والبحث عن أماكن جديدة لتصويرها ، وكان يهوى الترحال والسفر سواء فى الداخل أو الخارج وهذا أتاح له فرصة للرؤية والمشاهدة ، ومن منا لايتذكر فيلم شاطىء الغرام عام ١٩٥٠ الذى صور جزءاً كبيراً منه في مدينة مرسى مطروح ، وكانت وقتها مصيفاً مجهولاً وأخذت شهرتها من الفيلم وتكالب عليها المصطافون بعد ذلك وحتي الآن .

بل تحمل لنا أوراق التاريخ له أول من حاول التصوير تحت الماء بالبحر الأحمر ، فقد كان يعشق هواية صيد الأسماك ، وهداه تفكيره إلى صناعة عازل لكاميرا صغيرة (١٦ مللى) ليصور تحت الماء [٢٣] ، وبمساعدة محسن نصر أخيه الأصغر وكمال كريم المصور الشاب صور لقطات بهذه الكاميرا التي لاتغوص إلا سنتيمترات قليلة تحت السطح فهى غير مجهزة للغوص وضغط الماء ولقد شاهدتها شخصيًا ، ولكنه نجح في تصوير لقطات تحت الماء للأسماك فى أوائل الستينيات وضعت فى فيلم تسجيلي من إنتاجه عن البحر الأحمر .

ولقد أخرج فيلماً واحداً روائيا فى أواخر أيامه لم يُكتب له النجاح اكتشف فيه الممثلة (يسرا) فى أول أدوارها وكذلك (مصطفى فهمى) هو فيلم (قصر فى الهواء) ١٩٨٠ . كما كان دائماً مشجعاً للوجوه الجديدة فهو من اكتشف الممثلة (مريم فخر الدين) و (جمال فارس) وغيرهم .

كان محباً لزملائه جامعًا شملهم ، ولقد كسب وأنفق كل ما كسب علي السينما وخسر ولم تهدأ عزيمته ، وعلم أجيالاً من المصورين تتلمذوا علي يديه ودفعهم بقوة وحب إلى الوقوف خلف الكاميرا ، وأطعمهم الإبداع بكل رضا وبأخلاق يصعب وجودها الآن .

يقول عنه أخوه الأصغر مدير التصوير محمود نصر [٢٤] : لاأنسي يومًا كنت آتيا لزيارته ، وكان يصور فيلم (لاأنام) قال لى : ادخل أكمل وصور الفيلم !! خفت وقلت له : لم أصور ألوانا من

قبل ؟؟ قال : أنا عارف وطالما أنك تستعمل مقياس التعريض صح ستوفق ، ودخلت وأكملت تصوير الفيلم وكتب اسمى عليه كمدير تصوير .

هذا هو عبد الحليم نصر المعطاء بغير حدود ، ولم يتوقف هذا العطاء عند إخوته بل خرج من تحت عباءته الكثير ، أذكر منهم مدير التصوير عبد المنعم بهنسى الذى احتضنه من ساعة وصوله من الإسكندرية حتى أصبح مصوراً واستقل ، ومدير التصوير محمد طاهر الذى أعطاه الفرصة الأولى كمصور معه بعدما كان مصوراً فوتوغرافياً فى شركة مصر الفوتوغرافية هذا بخلاف أخيه محمود نصر الذى بدأ المشوار معه من البداية من أيام (ألفيزى أورفانيللى) و (توجو مزراحي) وكان ساعده الأيمن ، وكذلك أخوه محسن نصر الذى كان طالبًا فى الدفعة الأولى لمعهد السينما . ولقد درّس عبد الحليم نصر في المعهد لعامين ، ثم اعتذر عن التدريس لعدم تفرغه وضغط العمل المستمر عليه .

كانت أحاديثه وتصريحاته للمجلات والصحف قليلة جداً ، فهو لايهتم كغيره بالدعاية لنفسه وفنه ، ويترك ذلك الحكم للجماهير ، وإن كان ذلك لايمنع بعض الأحاديث والآراء والأفكار المستنيرة له فى أزمنة مختلفة ، وسأنقل حديثاً له نشر عام ١٩٥٦ يظهر فيه تحيزه الواعي للتصوير السينمائي بمصر [٢٥] ، ويصرح بأن أحسن ما فى الفيلم المصرى التصوير، حيث يقول للصحفي: قالها لى صريحة وجريئة ، ولكن الصراحة والجرأة لم تستطيعا أن ترفعا من صوته الخافت الذى تسيل منه الرقة الدمثة وأضاف : إن الفضل كله فى النجاح يُنسب دائماً للمخرج ، إن النقاد فى مصر لايقيمون وزناً لناحية التصوير فى الفيلم وإنى أؤكد لك أن التصوير أحسن ما فى الفيلم المصرى . قلت له إذا كان التصوير أحسن ما فى الفيلم المصرى ، فكيف تقارن أفلامنا بالأفلام الأمريكية ؟ كيف تقول إننا نستطيع أن نقف على أقدامنا أمام هذا المنافس الذى يستعمل أسلحة خطيرة من ألوان وسكوب ؟ .

– إننا سنقف على أقدامنا حتماً . إننا نندفع مع التطور رغم أنوفنا ، وإذا استطاعت الدولة أن تفتح للفيلم المصرى أسواقاً جديدة فإننا نستطيع أن ننفق عليه الكثير ونخرجه بالصورة التى تنافس الفيلم الأمريكى . فإن فتح الأسواق الجديدة هو الذى يضمن للفيلم دخلاً كبيراً ، وبذلك يزداد رأس المال المستغل في السينما ونستطيع برأس المال الكبير أن نحقق التقدم الذى نريده ، ففي إيطاليا تفعل الحكومة ما يضمن للفيلم الإيطالى الرواج ، إنها لاتدخل فيلماً أجنبياً إلا مقابل فيلم إيطالى تصدره للدولة التى صدرت إليها فيلمها . وأحب أن أقول لك إن صناعة السينما فى مصر قامت على أكتاف عدد من الرجال المجازفين ، وكنا فى أول الأمر نستطيع أن نحصل على ربح لأننا لم نكن ندفع الضرائب الباهظة وإذا أضفت إلى هذا أن مزاج جمهورنا قد (تأمرك) بمعنى أنه أصبح يقبل على

كل ما هو أمريكى ويريد أن يتذوق فى أفلامنا هذا الاتجاه ، وإذا أضفت (التأمرك) الذى صرف الجمهور عنا ، بجانب الضريبة عرفت لماذا نحن في أزمة .. ولقد سمعت كثيراً بأن الدولة ستنهض بالسينما ، وكل الذى سمعته حتى الآن أفكارا واقتراحات ومناقشات ، فإذا صار الحديث مبانى ورؤوس أموال وبعثات – وهو أملنا جميعاً – لارتقت بنا السينما وارتقينا بها .

ثم تحدث عبد الحليم نصر عن مشكلة الوجوة الجديدة فقال : إننى أفخر بأننى قدمت (مريم فخر الدين) و (جمال فارس) و (فاروق عجرمة) و (على منصور) وعشرة وجوه جديدة شاهدها الجمهور فى فيلم (وعد) . إننى أعتز بمريم فخر الدين ، فقد كان هناك إجماع من العاملين معى فى الفيلم على أنها لن تستطيع القيام بالدور ولكننى أصررت على أنها تستطيع وكانت مريم عند حسن الظن بها ، وشقت بعد ذلك طريقها فى نجاح وثقة . إن بعض النجوم التى أظهرتها لم تصادف نجاحاً ؛ لأن المخرجين عندنا لايهتمون برؤية الوجوه الجديدة لاختيار الصالح منها ، إنهم يقولون فى أنفسهم هذا الوجه الذى قدمه عبده نصر ، إذن ، فلنتركه له . هذا النظام ، نظام احتكار الوجوه الجديدة مطبق فى أمريكا على أسس سليمة وبإمكانات عظيمة ، أما فى مصر فهو مطبق قسراً وإجبارياً لأننا لانحب التعاون .

سؤال : هل هناك شيء آخر يعيب السينما المصرية ؟

– سأردد ما قاله غيرى .. القصة عندنا ضعيفة ، والسينما عندنا تقوم على الحوار لاعلى الحركة ، على العبارة لا على الحادثة ، ولهذا فإن من الصعب على الأجانب الذين لايعرفون لغتنا أن يفهموها ولقد كانت الأفلام الفرنسية على هذه الشاكلة ، ولكن الفرنسيين أدركوا عيبهم فاتجهوا إلى أفلام الحركة .

سؤال : لقد أنتجت عدداً كبيراً من الأفلام ، فهل تعتقد أن الجمع بين الإنتاج وعمل فنى آخر فى الفيلم شيء موفق ؟

– دلتنى التجربة على أن التخصص أحسن الأمور فى ميدان السينما ، وليتنى ظللت مصوراً فقط ، إذن لكانت عندى ثروة هائلة وهى الثروة التى التهمتها خسائر الإنتاج ؟

سؤال : وما أحسن فيلم صورته ؟

– لاأستطيع أن أقول إن أحسن فيلم صورته قد صورته فعلاً ، إننى أطمح إلى المزيد من الإتقان من فيلم لآخر ، ولهذا أعتبر أحسن فيلم أصوره هو الفيلم المقبل ، دائماً الفيلم المقبل !

سؤال : وما أحسن فيلم صورته فى الماضى ؟

أجاب ضاحكاً : أحسن فيلم صورته فى الماضى فيلم ليلى .

* * *

ألا يصلح هذا الحديث لمدير التصوير الأستاذ أن ينشر فى وقتنا الحالى ، وبنفس المدلول وتنوع المشاكل والعقبات والآراء ، شيء محير صناعة السينما عندنا ، فهى لا أب لها !!!

* * *

ولعبد الحليم نصر مواقف وطنية عديدة ، أذكر منها تبرعه بسلاحه الخاص (مسدسه) إلى القوات المسلحة المصرية فى حملة التبرع لتسليح الجيش عام ١٩٥٣ ، كما كان من المتطوعين السينمائيين كفدائى يذود عن الوطن أثناء العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ، كما اشترك فى كثير من الأعمال السرية فى التصوير للقوات المسلحة ، سواء فى مصر أو خارجها .

كما شارك فى كثير من الندوات والدراسات التى اهتمت بتطور صناعة السينما بمصر ، وكان مشهوراً عنه بأنه صاحب آراء جيدة وإنتاج متميز لايبخل عليه ، وجرىء فى الاستعانة بالوجوه الجديدة ، لذا كان لايحب الاحتكارات الفنية التى يقوم بها بعض النجوم ، وكان يسعى دائماً إلى كسر ذلك وبناء أسس سليمة لصناعة سينما مصرية قوية ، ولهذا أسس شركة الفنانين المتحدين التى كانت تضم معه مجموعة متميزة من زملائه السينمائيين .

وشارك فيلمه (ليلة غرام) عام ١٩٥٢ فى مسابقة مهرجان كان الفرنسى .

ولقد حصل على الجوائز الآتية فى حياته :

١ – عام ١٩٥١ – الجائزة الأولى فى التصوير عن فيلم (ليلة غرام) من وزارة الشئون الاجتماعية .

٢ – عام ١٩٥٩ – الجائزة الثالثة فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (لا أنام) .

٣ – عام ١٩٦٢ – الجائزة الأولى فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (لا تطفىء الشمس) .

٤ – عام ١٩٦٤ – الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (الليلة الأخيرة) .

٥ – عام ١٩٦٦ – الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (كرامة زوجتى) .

٦ – عام ١٩٧١ – جائزة التصوير فى مهرجان بلطيم للثقافة الجماهيرية عن فيلم (أوهام الحب) .

٧ – عام ١٩٧٤ – جائزة أحسن تصوير فى المهرجان الخامس للأفلام المصرية التسجيلية عن فيلم (ما أخذ بالقوة) .

٨ – عام ١٩٧٧ – شهادة تقدير من جمعية الفيلم لتاريخه فى إرساء فن التصوير السينمائى بمصر .

٩ – عام ١٩٧٧ – شهادة شرف من المركز الكاثوليكى المصرى تكريماً للسينما المصرية فى شخصه باعتباره من الرعيل الأول للتصوير السينمائى .

١٠ – عام ١٩٧٧ – جائزة التقدير الذهبية من الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما لريادته فى التصوير السينمائى .

١١ – عام ١٩٨٢ – وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من رئيس جمهورية مصر العربية عن ريادته فى التصوير السينمائى .

١٢ – عام ١٩٨٢ – ميدالية وشهادة طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لجهوده فى خدمة السينما المصرية .

١٣ – عام ١٩٨٢ – شهادة تقدير من اتحاد الإذاعة التليفزيون عن تصويره فيلم (المتهم) .

١٤ – عام ١٩٨٦ – جائزة الريادة من الجمعية المصرية لفن السينما .

١٥ – عام ١٩٨٦ – جائزة الريادة من جمعية الفيلم .

١٦ – عام ١٩٨٧ – جائزة الريادة من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى .

١٧ – عام ١٩٨٨ – جائزة الريادة (مرة ثانية) من الجمعية المصرية لفن السينما .

١٨ – عام ١٩٨٨ – درع مديرى التصوير بمناسبة أول اجتماع لتأسيس الجمعية المصرية لمديرى التصوير السينمائى ولدور عبد الحليم نصر الريادى .

كان عبد الحليم نصر يعمل يومياً لمدة ثمانى ساعات فقط ، ولا يستمر داخل البلاتوه لثانية واحدة بعد ذلك ، كان يطبق ذلك على إنتاجه السينمائى قبل إنتاج الغير ، وكان يرى أن عمل

الإنسان الفنان بعد هذه الساعات الثمانى المرهقة إهدار لكرامته وانتهاك لآدميته واستهتار بفنه وإبداعه .

إنه فعلاً (أستاذ الأساتذة) فى التصوير السينمائى المصرى استمر يعطى بلا حدود لأكثر من ٤٧ عاماً ، عاصر العمل بالسينما الصامتة عندما عمل عند (ألفيزى أورفانيللى) ، وحتى تخرج أبناؤه فى أكاديمية الفنون ، وعمل معهم . وكان فيلم (المشبوه) عام ١٩٨١ للمخرج سمير سيف آخر أعمال فى السينما ، حيث اعتزل بعد ذلك وقد أصيب بمرض فى عينيه جعله فى حالة نفسية سيئة فى أواخر حياته . ومن أحاديثه القليلة المهمة قوله : إننى منذ بدأت التصوير حتى الآن ، أعتمد على إحساسى بالموضوع وكيفية التعبير عنه . والفرق بين أى فيلم وآخر من أفلامى هو الفرق فى معالجة الموضوع . كل ما حدث أن الإضاءة الآن أصبحت أقل بسبب اختلاف سرعة وحساسية الفيلم ، إن المسألة عندى هى مسألة إتقان أولاً وأخيراً .

* * *

إبداعه من خلال أفلامه :

قد يكون من المفيد أن نعى أن عمل عبد الحليم نصر فى البداية كان يغلب عليه الصنعة أو الحرفة أكثر منه فناً متقدماً ، فقد اكتسب هذه الحرفة وتعلمها من (أورفانيللى) الإيطالى المتمصر، الذى كان بشخصه مدرسة قائمة بذاتها فى التصوير والعمل وخلافه ، وهو الآخر اكتسب ذلك من الذين سبقوه من الإيطاليين والأجانب الذين عمل عندهم (١) ، لكن الملفت للنظر أن عبد الحليم نصر طور فنه بشكل كبير وخلال سنوات قليلة من عمله فى التصوير السينمائى ، إذ استطاع أن ينقل نفسه من مصور ناشئ بسيط إلى درجة أعلى حرفياً ثم أجود فنياً ، حتى ارتقى إلى مرحلة من الإبداع والأستاذية جعلته على القمة متجاوزاً بمراحل كثيرين ممن سبقوه أو عاصروه .

ولقد شاهدت كمّاً لا بأس به من أعماله ولاحظت ذلك التطور الفنى بالتدريج ، وحاولت أن أضع ما أشاهده وألاحظه تحت الدراسة ومن خلال مسارها الزمنى ، وربما هو من المصورين المصريين القلائل الذين عملوا من البداية بمرحلة (الإضاءة الغامزة) كما لاحظت فى أفلامه الأولى المتوافرة مثل فيلم (سلفنى ٣ جنيه) عام ١٩٣٩ إخراج توجو مزراحى ، حيث كان نموذجاً قياسياً لمستوى التصوير المتواضع الموجود على الشاشة المصرية لايختلف كثيراً عن باقى المصورين ، وإن كان هذا الفيلم متواضعاً بشكل كبير فى جميع عناصره التى كانت سائدة للفيلم الكوميدى وقتها .

لكن حين نقارن فيلم (سلفني ٣ جنيه) بفيلم آخر صوره عام ١٩٤٨ هو (عنبر) إخراج أنور وجدي ، أي بعد تسع سنوات أو أقل إذا اعتبرنا أن التاريخ المدون للأفلام في الكتب هو تاريخ العرض وليس الإنتاج ، نلاحظ فرقاً غاية في الاتساع والتميز ، ونقله واضحة في التعبير البصري الجمالي في الفيلم الأخير . بل تفانيه في إظهار الجمال ، وأكرر الجمال في اللقطة والمعنى والشكل وإعطاء تأثيرات ظلية وتقطيعات درامية في ديكور الفيلا . هنا نحن أمام مصور سينمائي متمكن وصاحب أسلوب ورؤية كلاسيكية جمالية بها مسحة من التعبيرية ، وهو أسلوب سار عليه من بعده أحد معاصريه بشكل مطلق وهو مدير التصوير وحيد فريد . ولقد تأثر عبد الحليم نصر بأساليب مدرسة الإسكندرية القديمة وهي أصلا أوروبية الشكل (إيطالية – فرنسية – إسبانية) ، ثم بعدها هضم اتجاه التصوير الهوليودي الذي برق بشدة قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وكان إبراز الجمال هو أحد سماته الأساسية وبعيداً عن أي واقع أو مصداقية ، ومن هذين الرافدين كون عبد الحليم نصر مدرسته الخاصة .

وحين تلاحظ التصرفات الضوئية في فيلم مثل « غزل البنات » عام ١٩٤٩ آخر أفلام الكوميدي النابغة نجيب الريحاني وإخراج أنور وجدي ، وفيلم « شاطيء الغرام » عام ١٩٥٠ إخراج هنري بركات وهو من إنتاجه كذلك ، تجد تأكيداً لوجهة نظري في انتقال أستاذنا إلى هذا الاتجاه الكلاسيكي الجمالي في تصويره للأفلام ، ويكون هذا الاتجاه في أوج عظمته وأبهى صورة في القصص والروايات الرومانسية وبشكل أساسي ، وهو ما كان سائداً في السينما المصرية في ذلك الزمن ولفترة طويلة سابقة ولاحقة .

وربما من تشريح بعض أفلامه يظهر مدى التميز الذي تمتع به عبد الحليم نصر في مرحلة زمنية متقدمة ، ولنأخذ مثلاً فيلم « ليلى » إنتاج عام ١٩٤٢ وإخراج توجو مزراحي ، والقصة مقتبسة من رواية « غادة الكاميليا » للفرنسي ألكسندر دوما (الابن) وهي قصة رومانسية ظهرت عام ١٨٥٢ ، وكانت نسيجاً لإنتاجات في السينما العالمية والمصرية عديدة في أزمنة مختلفة ، وتجد أسلوب أستاذنا الواضح في موضوع الفيلم وأنه اتبع بالكامل الميل الفني الموجود في زمن تصوير الفيلم مادامت الدراما تحدد ذلك ، وكان اتباعه منهج الكلاسيكية المصقولة الجمالية شيئاً أساسياً في كافة معالجاته البصرية ولا سيّما التي ستظهر بعد ذلك في الإضاءة بما يُسمّى (إضاءة الأزمة) وإن كانت تجنح إلى تعبيرية أكثر منها رمزية . وإذا لاحظنا التصرفات الضوئية في الفيلم وطريقة إضاءته فستجد أن أهم الأشياء الملفتة لنا وحازت إعجابي إضاءته للوجوه وخاصة ليلى مراد وحسين صدقي ، واتبع (تكنيكاً) نورانياً تجميلياً مع هذه الوجوه – مما أدى للتعاطف معها – فقام بإضاءتها

من الأمامية بزاوية منخفضة قليلاً عن منتصف ارتفاع الوجه ، وميزة هذه الإضاءة أنها تنير الوجه بدون ظلال وتعمل على فرده وإظهار بواطن جماله وخاصة إذا كان في جمال (ليلى مراد) أو تناسق (حسين صدقي) . وكان يستعمل قطعاً ظلياً في جزء من أسفل الوجه وعند منطقة نهاية الفم والذقن والظل قليل الكثافة وليس حاد القطع – بالكاد يلاحظ – مما يجعل للوجه المنير شبه إطار منقوص يساعد على تحديد جمال الوجه ويعمل على المساعدة في استدارة الوجه وتلافي عيوب طوله ، وإن كان ذلك غير موجود لدى بطلة الفيلم (ليلى مراد) ، وهذا ملاحظ في أغلب اللقطات القريبة (C.U.) لوجهها .

كما أن الإضاءة الآتية من الخلفية «الكونتر Back lighting» ، والموضوعة دائماً خلف الشخصيات أو الكتل أساسية في الفيلم وقوية في أغلب اللقطات ، بحيث يمكن أن أقول أن أنصع ضوء دائماً في أسلوبه الضوئي في الفيلم كان يأتي من إضاءة (الكونتر) ويظهر ذلك على (الطربوش) والأكتاف وأي سطح مائل أو خشن لمعان الشعر وبريقه ، حتى إننا في إحدى اللقطات في منزل (حسين صدقي) بالقاهرة ليلاً نلاحظ قوة تأثير هذه الإضاءة ، بالرغم من إن إضاءة الحجرة كلاسيكية تقليدية . أي أن الحوائط ظلية مظلمة في الجزء العلوي من اللقطة وكذلك مظلمة في أسفل اللقطة ، بالرغم من وجود لمبة (جاز) في الجزء الأيسر من التكوين . فلم يكن لهذه اللمبة تأثير بقدر سيطرة الإضاءة (الكونتر) ؛ ولذا يمكن أن أقول إن عبد الحليم معجب كثيراً بهذه الإضاءة (الكونتر) ؛ بالرغم من أنه من الممكن ألا يستعمل تأثيراً ما لشيء آخر إلا تأثير هذه الإضاءة ، وبالطبع ليس ذلك عيباً بقدر ما هو سمة بصرية خاصة يميز طريقة تفكيره . ولقد استعمل خاصية هذه الإضاءة في اللقطات الخارجية الليلية القليلة التي تم تصويرها داخل جدار الاستوديو لأنها ضرورية في مثل هذا الجو العام الليلي المطلوب ، كما كانت التقطيعات الظلية في خلفيات الديكورات موجودة في عدة لقطات ولكن قليلة كسمة من سمات المدرسة الضوئية الكلاسيكية ، وخاصة أثناء جلوس حسين صدقي مع الفلاحين بالعزبة والغناء معهم .

وفي أجزاء كثيرة من الفيلم نجده استعمل خليطاً بين الإضاءة المركزة والإضاءة الغامرة – التي يمكن نقول عليها الآن وفي هذه المرحلة إضاءة مالئة – وكان هذا الاستعمال في لقطات الحفلات الغنائية وفي الحفلة الثانية بالذات في منزل (ليلى مراد) ، ولم يعطنا إحساس إضاءة الشموع الذي توحي به بشكل كبير أغلب (الشمعدانات) الموجودة في المشهد وتتحرك بجوارها ليلى مراد معطية الوردة لحسين صدقي ، فمع زيادة كثافة هذه الإضاءة المالئة لايمكن أن نشعر بضوء الشموع أو حتى تأثيرها . وربما هذا التصرف البصري غير مرغوب فيه درامياً لطبيعة الأغنية المطروحة في هذا الموقف ، أو إهمال لوظيفة أساسية من وظائف عناصر التكوين الظاهر جيداً في

الصورة ، وبالتالي سيكون عيب مصور . ولكني أرجع أن التقنى فى حساسية الأفلام الخام فى هذه المرحلة كان له دور فى ذلك ، حيث كانت الأفلام بطيئة الحساسية للغاية وتحتاج لإضاءة كثيرة وغامرة ومالئة ، وبالتالي ففى أثناء تصوير المساحات الكبيرة تكون المشكلة فى التقطيعات الضوئية للمصادر الصغيرة مثل الشموع وخلافه .

كما نجد فى الفيلم إضاءة غير مبررة ، بل تكون شيئاً متناقضاً واقع الحدث مثل إضاءة سلم شقة حسين صدقى ليلاً ، حيث كان يغلب عليها الضوء المالىء الغامر وكأنها إضاءة نهارية .

وفى الفيلم جرأة فى استعمالات القطعات الضوئية الحادة فى بعض المشاهد ، فمثلاً فى مشهد يجمع بين شخصيتين (انظر شكل ١) نجد قطعاً طولياً مائلاً بين خلفية مضاءة وخلفية ظلية ، وهو تأثير درامى أكثر منه منطقى وغير مسبوق فى اتجاهات المدرسة الكلاسيكية التقليدية ، كذلك جنح إلى بعض التعبيرية فى الضوء فى مشاهد درامية مثل مشاهد ولقطات فى حجرة نوم ليلى مراد ، فعندما يهتم بها حسين صدقى لأول مرة بعد مرضها تحدثه وهى مستلقية على الأريكة وتقول ما معناه (إن السيدات الشرفاء يعتنى بهن عند مرضهن ، أما أمثالى فلا أحد يهتم بهن) ، وتتقدم بجسدها رافعة إياه من فوق الأريكة فيدخل وجهها فى إظلام كامل ، ثم تتراجع إلى الخلف مرة أخرى فيأخذ وجهها نوره مرة أخرى . إنه يريد هنا أن يقول بصرياً إنها امرأة لها ماض .

وفى إحدى اللقطات فى هذه الحجرة يظهر استخدام مباشر لتلك المسحة التعبيرية عند أستاذنا ، فحين يسكن الرضا ليلى مراد وتعرف أن صديقها حسين صدقى هو الوحيد الذى اهتم بها وقت مرضها وواظب على إرسال الورود يومياً لها ، عبر بصرياً عن ذلك فى لقطة متوسطة ترتاح ليلى مراد فى يسار الصورة فى مستوى منخفض نسبياً ويظهر جزء من الأريكة التى تستريح عليها ، وفى أعلى الصورة إلى اليمين جزء من (أباجورة) ناصعة تعطى إيحاء قوياً بنصوعها ومسيطرة بضوئها على اللقطة (انظر شكل ٢) ، ثم يبدأ الضوء فى الإظلام تدريجياً حتى تبقى الأماكن التى تراها من الحجرة فى إظلام تام – وهى المناطق ٣ ، ٤ فى الشكل ٢ – وفى نفس الوقت نفسه يأخذ وجه الممثلة إضاءة خطية أو إضاءة لحواف الوجه والأريكة وشعر الرأس لكون المصدر الأساسى والوحيد هو الضوء الآتى من الأباجورة فى أعلى الصورة ، وهذا بالطبع مع بعض الإضاءة المالئة – ولكنها ضعيفة للغاية – لوجه الممثلة . هذا الأسلوب التعبيرى فى المشهد منفصل عن الفيلم كان درامياً معبراً عن المعنى بشدة ، ومن هنا أجد جرأة عبد الحليم نصر فى استخلاص رؤيته الذاتية بصرياً . فى مشهد كهذا يجب بالطبع موافقة المخرج ، وإن كانت الأبجديات البصرية المشهد له وحده ..

أما فى تكنيك تحريك الكاميرا وحجم اللقطات ، فنجد أن السائد كان الأحجام المتوسطة والعامة وحين يكون هناك لقطة قريبة فهى تبدأ من الرقبة شاملة الوجه كله وأوسع قليلاً ، وتتحرك الكاميرا فى حدود إقترابها أو بعدها عن الحدث أو الشخصية باتزان وسرعة نمطية – أى أغلب حركات الكاميرا فى هذه الفترة كانت ذات سرعة واحدة تقريباً . والحركات بالشاريو العرضى لها نفس الدلالات ، وظهر فى الفيلم الاهتمام بالتكوين وبالذات بوجود أمامية جمالية وخلفية درامية ، مثل وضع شمعدان فى أمامية لقطة فى صالة المنزل ، أو يكون حديد الديكور (الفورفورجيه) قاطعاً فى الأمامية وتدور من خلفه الأحداث ، وإن كان هذا تجميلاً مرغوباً فى الأسلوب ولم يخرجنا عن أحداث الفيلم ، وكأغلب أفلام هذه الفترة كان التصوير الخارجى فى الأماكن الطبيعية قليلاً للغاية والصورة فقط أو لربط اللقطات والاحداث التى تصوّر داخل البلاتوه وفى الأستوديو ، وفى هذا الفيلم كانت بعض القطات الريف المصرى مصاحبة لأغنية ليلى مراد ، وهى الأغنية الوحيدة فى الفيلم المصورة ، خارجى .

ثم نأخذ مثلاً آخر فى رأيى من أجمل ما صور أستاذنا فى مرحلة العقد الرابع وهو فيلم (عنبر) عام ١٩٤٨ ، وهو فيلم مغامرات استعراضى غنائى لايخلو من الكوميديا الظريفة وهو كان سائداً فى الأفلام المصرية الناجحة وقتها ويعتمد الفيلم بشكل كبير على نجومية (ليلى مراد) وفتنتها الجمالية بشقيها الصوتى والفوتوغرافى ، ولقد استطاع (أنور وجدى) بإخراجه وتمثيله أمامها استغلال هذين العنصرين إلى أقصى حد ممكن وصنع فيلماً ناجحاً تجارياً وفنياً .

فالموضوع ببساطة : كبير العائلة المليونير يُحتضر ، وأفراد العائلة الطامعة الشريرة تريد أن تسلب ابنته الوحيدة (عنبر) التى هى ليلى مراد ثروتها المرتقبة ، وتدور الأحداث لينقذها بطل الفيلم (أنور وجدى) صاحب ملهى ليلى وينهى كل ذلك العذاب . وعنبر هنا ذات صوت ساحر يقع فى هواها بطلنا من أول لقاء صوتى .

والفيلم كما ترى يعطى مساحة كبيرة للأحداث والمغامرات والأماكن الداخلية المتنوعة ، فمن الفيلا إلى بدروم مرعب إلى ملهى ليلى إلى حجرات غامضة إلى ممرات ودهاليز ، وكل ذلك ساعد أستاذنا على إبداع صورة جمالية متفردة ، وإن كنت أنا أفضل هذا الفيلم كمثال لأستاذيته أكثر وأحسن من فيلم (ليلى) الذى يفضله هو شخصياً ربما لظروف ما ، ولكن حين تحلل عمل وصورة هذا الفيلم ستجدها تتفوق كثيراً فى بلورة أسلوبه وتربعه على القمة كمصور مالك لكل أدواته معبر بها جيداً . فإذا أخذنا عنصر الضوء تجد من أول مشاهد الفيلم ، وضع شخصية الأب المحتضر وهو فى حجرته وعلى السرير ، طالباً أن يرى ابنته وكوباً من الماء فى إضاءة بيضاء ناصعة ، بينما يحيط

به من جميع الجوانب عائلته الزبانية فى سواد ملحوظ فى الملبس والتكوين والإضاءة ، فقد أظهر التكوين مع التباين الشديد بين الضوء الساطع على الأب والأضواء السوداء التى تحيطه ذلك المعنى الدرامى فى اللحظات الأولى للفيلم ، بمعنى أن الشر الأسود يزحف لطمس البياض النقى برمزية بصرية عالية المستوى ، ولقد صرح أستاذنا أكثر من مرة أنه يعمل بإحساسه وحسه فيما يجده مناسباً للقطة وبالتالى للمشهد [٢٦] ولتأكيد ذلك نلاحظ أن فى نفس المشهد عندما يقدم أحد أفراد العائلة – التى هى عصابة أكثر منها عائلة – وتمنع هذه الشخصية كوب الماء عن الأب وهى للمرحوم الفنان رياض القصبجى فتكون فى لقطة قريبة جداً غير تقليدية ومن زاوية منخفضة قريبة من الوجه وبالتالى مشوهة له ، لأن العدسة منفرجة الزاوية وتحمل نوع إضاءة يظهر عيوب الوجه وقبحه أكثر، حيث تكون إضاءتها من أسفل . ولقد حملت هذه اللقطة القريبة جداً قسوة شديدة للمشهد ويعطى عدم تقديم كوب من الماء لشخص يحتضر إلا بشروط ما .

ثم نجده يستغل المساحة النسبية للكتل والأشخاص فى هذا المشهد بفهم جيد لأصول التكوين الموحى ، فمن المعروف أن نسبة الأشياء فى التكوين والأحجام فى اللقطة لها مضمون سيادى سواء بالسلب أو الإيجاب ولقد استغل ذلك فى لقطة (انظر شكل ٣) للأب فى الطرف الأيسر وصورته قليلة المساحة بشكل ملفت ، بينما ثلاثة من أفراد العائلة بأحجامهم السائدة وبكامل رؤوسهم يحيطون بالأب المحتضر . وهو مثال آخر بصرى عن توظيف سيادة الكتل والمساحات فى أعمال أستاذنا .

وأحب أن أنوه وألفت النظر أن المصـــور الفنان يحب أن يطوع كـافـة أدواته (السينى – فوتوغرافية) فى خدمة هدف الفيلم ومضمونه وليس فقط الإضاءة ، حقاً إن الإضاءة من أكثر العناصر تأثيراً على اللقطة وقيمها ويجب أن تتناغم مع الحدث ، ولكن من المهم أن تكون عناصر التكوين والزاوية والحركة واستعمال العدسة المناسبة واللون الموحى كلها فى يد المصور المبدع لخلق الإيحاء المرجو .

ومن المشاهد الجيدة كذلك مشاهد صالة (الهول) الفيلا فى الفيلم سواء فى بـــداية الفيـــلم أو نهايته ، فقد اتبع فى إضاءتها ذلك التنافر المرئى فى التقطيعات الكثيرة لهذا البهو الكبير ، حيث يعطى انطباعاً غير مريح بالمرة للوهلة الأولى التى نشاهد بها المكان . وساعد على ذلك الحوائط القاتمة اللون التى أظهرت التقطيعات الضوئية بجودة ، والأثاث المغطى بالملاءات البيضاء الذى أوصلنا إلى ذلك الإحساس غير المريح والبرودة الموجودة فى المكان .

وربما إضاءة القبو أو البدروم فى هذا الفيلم مؤثر فعال للغموض والجريمة والرعب الذى يحمله المكان ، وبالتالى فإضاءته تحمل ذروة انطباعية الفيلم والمثال على ذلك مشهد توجه (أنور وجدى)

إلى مصدر صوت (ليلى مراد) فى هذا المكان (انظر شكل ٤) ، فبينما ينبعث الصوت الذى يشدو من طاقة صغيرة يعبر المكان بما يحمل من تكوين وإضاءة عن حال السجن الذى به بطلة الفيلم ، حيث سيطر على أكثر من ثلاثة أرباع اللقطة من جهة اليسار حائط عليه ظلال متشابكة كأنها قضبان للسجن .

والحقيقة ، أن الفيلم ملىء بمثل هذه التأثيرات الضوئية مثل تلصص العائلة على حديث الأب لابنته من فتحات الحجرة وإظهارهم بالإضاءة وكأنهم شياطين ، أو التأثير المتقن – فى ذلـــك الزمن – لتحرك الشمعة فى داخل البدروم . كما نلاحظ أن إضاءة صالة الملهى الليلى تقليدية ، ولكن إضاءة وتكوينات ما يدور فى الكواليس خلف الستار به شكل ما من الإضاءة الموحية بالعفوية ، مثل وضع رجل ممثلة فى أمامية الصورة والأحداث تدور فى خلف الصورة ، أو عدم الاهتمام بإضـــاءة الأمـــامية فتظـــهر مـــظلمة مما يساعد على جعل الصورة فى الخلف فى إطار تكوينى ، مما يساعد على عمق مجال الصورة .

وحجم اللقطات فى هذا الفيلم تقليدية إلا اللقطة المكبرة جداً لوجه رياض القصبجى كما أوضحت ، والحركة الخاصـــة بالكاميرا كانت سردية للحدث ، ومن الملاحظ فى هذا الفيلم استعمال تكنيك العرض الخلفى على شاشة داخل البلاتوه "Back Projection" والذى ظهر فى مصر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وفى أوائل الستينيات ، كان يوجد فى السينما المصرية ثلاثة بلاتوهات مجهزة لهذا النظام ، هى : استوديو مصر (بلاتوه ٤) واستوديو نحاس ، واستديو ناصيبيان ، وللأســف الشديد ونحن فى أول القرن الحادى والعشرين ولا يوجد أى بلاتوه فى مصـــر مـجهز للعرض الخلفى !!!

ولقد استعمل العرض الخلفى فى هذا الفيلم فى أغنية (ليلى مراد) على شاطئ النيل والقمر وضوؤه فى خلفية الصورة ، وكذلك فى لقطات السيارة وهى تسير متجهة ليلاً إلى الفيلا قرب نهاية الفيلم .

ومن المستغرب فى هذا الفيلـــم أنه اسـتـعمل مع (ليـــلى مـــراد) فى لقطة واحدة مرشح التنعيم " Diffusion Filter" فى لقطة متوسطة وهى مع والدها المحتضر وهو يخبرها عن مكان ثروته ، ولقد تعجبت لذلك لأن وجه (ليلى مراد) لم يكن محتاجا لذلك . ولكنى أرجح أن استعماله كان لمعالجة بعض عيوب مثل ثنيات الرقبة ، وإن كان قد كسر تجانس اللقطات وتسلسلها .

وإذا حللنا فيلماً مثل (الزوجة الثانية) عام ١٩٦٧ للمخرج صلاح أبو سيف وهو في مرحلة أكثر تقدماً ، نلاحظ أشياء أخرى فيها ما هو يسير على نفس الأسلوبية ومنها ما هو مختلف .

فالقصة لأحمد رشدى صالح اجتماعية درامية عن تعدد الزوجات وتدور أحداثها في الريف المصرى قبل الثورة ، حين يطمع عمدة ظالم (صلاح منصور) في زوجة فلاح معدم (شكرى سرحان) لتنجب له وريثاً ، حيث زوجته (سناء جميل) لاتنجب ، ويقرر العمدة الزواج ، وعندما ينجح في ذلك تكون الزوجة الثانية (سعاد حسنى) أقوى وأذكى من أن يأخذ منها شيئاً ، وتحمل من زوجها الأول ويُصاب العمدة بالشلل ثم يموت ، وترد الزوجة الثانية لأهل القرية كل ما اغتصبه العمدة من الأهالى .

والقصة كما ترى تحمل سمات كثيرة للواقع وبها نسيج جيد لعمل المصور ودلالات عن تركيبات المجتمع الريفى المصرى ، كما تحمل عدة صور للنفاق الاجتماعى والقهر الذى يحيط بالعمدة أو السلطة ، والبطانة المحيطة به وما يترتب على ذلك من نتائج ، ولتصبح سلطة العمدة قهر الأهالى بدلاً من خدمتهم وتسهيل شئونهم وسبل الحياة لهم .

والحقيقة ، إن من سمات المصور الجيد أن يكون واعياً بصراعات مجتمعه ، وأستاذنا كان من الذين يتفاعلون مع القضايا المعاصرة والتغييرات التى ألمت بمصر .

وتجد عبد الحليم نصر عندما يصور فيلماً اجتماعياً أو سياسياً يكون له تألق خاص ، وهذا يؤكد لى أنه لم ينفصل أبداً عن قضايا وطنه بالرغم من أن نشأته كانت بين الخواجات المتمصرين .

ويتخذ أستاذنا في هذا الفيلم أسلوباً به شيء من المصداقية الواقعية في تناوله البصرى ، بجانب المحافظة على كلاسيكيته المصقولة ، ولكن هناك بعض الملاحظات التى يجب الوقوف عندها - فالفيلم ينقسم إلى جزءين ، جزء مصور في الخارج بين الحقول وشوارع القرية وبجوار الجداول والبيوت ، أما الجزء الثانى الأكبر من مساحة الفيلم فهو مصور داخليا في ديكورات بالاستوديو ، أو أماكن حقيقية ، ومن المشاهد الجميلة الجيدة الصنع ما تم تصويره وأعطانا الإحساس بين الداخل (منزل ريفى) والخارج (جزء ظاهر بعد باب الدار) وتكون اللقطة من داخل المنزل الريفى ، حيث استغلت الأدخنة المنبعثة من الفرن المنزلى في إعطاء تلك المسحة الجميلة الواقعية ، وزاد من تأثيرها أن الضوء الآتى من الخارج ذو نصوع قوى كالح .

وبما أن هذا الأسلوب واقعى فقد تم توظيفه كثيراً في مشاهد الفيلم ، كما استُغلت أماكن تصوير داخلية طبيعية مثل مشهد الطاحونة ، وهو مشهد ذهاب العمدة ومحاولة إقناع شكرى سرحان بتطليق

زوجته ، حيث لعبت النافذة التى في منتصف الصورة وكتل الأشخاص داخل الطاحونة معدل إضاءة معتدلاً مما يؤكد الواقع المرئى ، ولكن في الفيلم وفى أحداث أخرى وخاصه في ديكورات مثل منزل العمدة يتبع أسلوب الإضاءة التقليدية الكلاسيكية المصقولة ، حقاً إنه لم يتبع أسلوباً تجميلياً ، فكثيراً ما تكون مكونات مفتاح الإضاءة الأساسية جانبية في عدة مواقف درامية وبالذات بين سعاد حسنى وشكرى سرحان ، ولكن في مشاهد أخرى كان مفتاح الإضاءة أماميا مسيطراً وبهذا أصبح الفيلم ذا عدة مفاتيح للضوء ، ولذا فقد جزءاً كبيراً من سلاسته البصرية وتكون هذه المشكلة قائمة حين يختلط مفهوم الصورة المعبرة أو الموحية بين عدة أساليب ، فرسم الضوء بواقعية كما هو حادث في أجزاء كبيرة من الفيلم ، كان سيفيده أكثر ويعطيه مذاقاً أكثر قيمة من اتباع أسلوب تقليدى مع أسلوب واقعى وخاصة في موضوع مثل هذا .

والملاحظ في بعض الأحيان ، أنه كانت توجد بعض أخطاء مثل كثرة الظلال القوية المتسببة عن اللمبات الموجودة في أرضية المكان للمساعدة ، أو وجود ظل قوى يدخل في تكوين اللقطة بشكل غير جميل ، أو ظهور خيال للمبة (الجاز) غير مرغوب بالطبع فيه مثل ما حدث في حجرة نوم العريس صلاح منصور وعروسه الثانية سعاد حسنى ، فإن خيالات الظل غير المرغوب فيها كانت كثيرة بشكل ملفت بالفيلم ولا أعرف لماذا ؟؟ ربما أن أحسن المشاهد ذات المفارقة الاجتماعية في إضاءتها تلك الخاصة بإضاءة حجرة نوم في منزل العمدة وما يحيط به من حمام وصالة وردهة ، أو حتى استخدام شق من باب يسقط منه خط من النور على وجه الزوجة الأولى (سناء جميل) يقسمه إلى نصفين كناية عن حالتها النفسية ، واستغلال ظل القش على الحائط في غرفة (سعاد حسنى) و (شكرى سرحان) الفقيرة في مشهد بداية ممارستهما الحب معاً ، حين سرقت له البطة والأرز من بيت العمدة ، أو تأثير ظل جزء من جسم (شكرى سرحان) على جزء من وجه (سعاد حسنى) عندما تبكى وقبل أن تحسم أمرها وتقرر الزواج من العمدة لينجو زوجها وأولادها من بطشه ، وبالتالى كانت التصرفات الضوئية هنا في مكانها الصحيح وتحمل تلك الإبداع الذى تعودنا عليه في أغلب أفلام أستاذنا .

ومن الأشياء الجيدة في هذا الفيلم كثرة المحافظة على عمق ميدان الصورة في كثير من اللقطات ، وبدون اعتماد على الأمامية فقط ، وحركة الكاميرا والتكوينات في الفيلم لاتخرج عن المألوف لهذه الفترة من أصول المدرسة الكلاسيكية المعروفة .

* * *

ولنأخذ مثالاً آخر من أفلام أستاذنا ولا سيمًا الأبيض والأسود مثل فيلم (يوميات نائب فى الأرياف) عام ١٩٦٩ وهو مأخوذ عن رواية بنفس الاسم للأديب توفيق الحكيم ومن إخراج توفيق صالح ، وهو يتكلم عن الحياة الاجتماعية وظروفها من خلال رؤية وكيل نيابة قضائى حديث التخرج فى الريف المصرى عام ١٩٣٥ .

وبالرغم من أن الفيلم سياسى برؤيته الشاملة ، إجتماعى فى المقام الأول ؛ إلا أننى صُدمت فى معالجة الفيلم ككل فى ظروفه الفنية ببساطة شديدة من ناحية الشكل ومعالجته الدرامية ، ولقد وجدت ذلك منطبقاً على التصوير كذلك . ولذا شاهدت الفيلم حديثاً أكثر من مرة ، واسترجعت بعضاً من مشاهده محاولاً البحث عن تصرفات بصرية ، لكنى لم أحد عن رأيى فأنا هنا أمام فيلم هو نموذج جيد للكلاسيكية بدون أية إضافات إبداعية . وبالرغم من وجود مساحة لابأس بها من إمكانية الإبداع ، ولكنى لا أعلم لماذا كان التصوير حيادياً فى نقل سرد أحداث أساسية للشخصية ، ربما تجد إرهاصات لخبرة أستاذنا فى تصوير جمال شخصية البنت (ريم) ، إلا أنها كانت لاتمثل شيئاً بالنسبة لأعماله السابقة ، كما توجد بعض لقطات السيارات وهى تتجول بالقرية ، وهى وإن كانت تحمل روحاً وانطباعا جيداً للصورة فى المكان والزمان ، إلا أنها شديدة الاتساع فى أحيان كثيرة وأبعدتنا عن الأحداث . وهذا الفيلم نموذج عادى لأعمال أستاذنا بالرغم من أهمية الموضوع .

* * *

ثم فيلم (ميرامار) عام ١٩٦٩ إخراج كمال الشيخ ، وهو رواية سياسية للكاتب نجيب محفوظ، تتعرض لشريحة انتهازية من المجتمع المصرى فى حقبة الستينيات قبل نكسة ١٩٦٧ ، والمصور السينمائى الذى يتطرق لموضوع كهذا ، يجب أن يضع أمام عينيه توعية من الصدق الفوتوغرافى للصورة لحساسية الحدث والموضوع وقربه من الحياة المعاصرة وقتها .

ولقد عالج السيناريو والحوار (ممدوح الليثى) والإخراج الروائى بمنهج عقلى يجنح إلى التركيز على رموز فى الشخصيات بالذات ، وحسب طبيعة مصورنا عبد الحليم نصر وأسلوبه فقد حاول الارتقاء بمستوى الصورة للحدث ، وذلك بالطبع من خلال حسه الكلاسيكى للنظام المرئى والاتزان فى كل عناصر بناء الصورة ومحاولته ضبط الإضاءة والأشكال المتحركة لتكون الصورة أكثر التصاقاً بالدراما .

فنجده استعمل الإضاءة فى الفيلم بطريقة تعادلية ، بمعنى احترام مصدر الضوء مع المحافظة على التوازن المثالى لتوزيع الإضاءة ، فتتحرك الشخصيات فى ديكور يحمل فى الغالب إضاءة

جانبية أساسية ، لتفصل بقوة الشخصيات عن الخلفية ، حتى إذا ظهر الظل على الحائط ، ثم العمل على وجود إضاءة فاصلة للشخصية من الخلف ، ثم إضاءة ثالثة مالئة للفراغات المكانية الباقية فى الديكور أو فى حدود اللقطة ، بحيث يحدث التجانس الكلى للصورة ، هذا الأسلوب فى الإضاءة كانت تتم به أغلب اللقطات العامة (الواسعة) أو الاستعراضية فى الديكور التى تحمل داخلها المكان والشخصيات الأساسية .

وفى اللقطات القريبة للوجوه بالذات ، استعمل أسلوبا محايداً فى الإضاءة بشكل يكاد يكون تقنياً جداً ، حتى إننا نلاحظ أن إضاءة هذه الوجوه مثلاً داخل الأوتوبيس هى نفسها داخل المصعد ، وهى نفسها داخل (البنسيون) وداخل سيارة التاكسى .

هذا الأسلوب فى الإضاءة أفاد سياسة الوضوح والمقاتحة التى انتهجها الفيلم كمعالجة درامية ، وفى اللقطات التى تحمل دراما أزمة الموقف كان يتبع أسلوب الإظلام فى جزء من الصورة ، وحين تتحرك الشخصيات والأحداث تتحول لمواقف ضوئية أخرى كما حدث فى فيلم (ليلى) والمثال على ذلك مشهد مهاجمة شخصية (يوسف وهبى) داخل حجرته لزهرة (شادية) محاولاً اغتصابها ، فقد بدأت اللقطة وهو يجلس على منضدة فى أمامية الصورة فى إظلام (سلويت) [٢٧] ثم ينتقل إلى مخدعه خلف المنضدة فى المكان الملىء بالنور ، عند طرق الخادمة للباب وقبل دخولها مباشرة . هذا المعنى واضح بطريقة تغير وضع الشخصية الدرامية من مكان مظلم – وهى شخصية غير سوية – إلى مكان منير أى يجب أن تراه فيه الخادمة حين تقدم له طعامه ، فيبدأ محاولات معازلتها بكل صراحة ووضوح فى النور ، وسنعلم بعد قليل بمباركة الخواجاية صاحبة البنسيون لمثل هذه العلاقات الآثمة . هذه المعالجة الدرامية للضوء ، هو ما أطلق عليه (إضاءة الأزمة) ، وهى تعتمد على تركيب مفردات الضوء وترتيبها بحيث ينقلنا إلى قلب الحدث ، ويعتمد كليا على حدس المصور ومدى بلاغته وإبداعه فى إشعارنا بذلك . وإضاءة الأزمة من الأساليب المتطورة للكلاسيكية المعقلنة . برع أستاذنا عبد الحليم نصر فى كثير من أعماله فى بلورتها ، وهذا ما جعل له أسلوبه السهل الممتنع وببساطة جميلة . وهى إضاءة بعيدة عن الأسلوب التعبيرى تماماً ، ولكنها تجنح إلى مفردات رمزية تعمل على إثارة المشاهد وتنبيهه لأهمية ما يرى من أحداث .

وفى الفيلم تجد بقايا من الأسلوب الكلاسيكى القديم مثل إضاءة خلفيات الحجرات بظلال الستائر المتقاطعة ، أو تركيبة مشاهد إضاءة الملاهى الليلية (الكباريهات) ، حيث تعتمد فى أغلبها على الإضاءات الخلفية فى إضاءة مالئة غامرة فى مكان ظهور الراقصة أو البطلة ،

طبعاً (ميرامار) فيلم تكمن قيمته فى أنه صوّر داخل البلاتوه كاتجاه أغلب الأساتذة الأقدمين ، ولكن فى هذا الفيلم شاهدنا مشاهد بارعة فى الشوارع وبعض الأماكن الحقيقية مثل محل الخمور والحديقة فى لقاء (شادية) مع (يوسف شعبان) أو لقطات الشوارع الليلية .. والفيلم نموذج جيد لارتباط عمل عبد الحليم نصر بموضوع الفيلم . ويعتبر (ميرامار) آخر المرحلة الجميلة لتصوير أفلام الأبيض والأسود لعبد الحليم نصر ، حيث أصبح الإنتاج المصرى بعد ذلك فى أغلبه بالألوان ، وبالتالى سيدخل أستاذنا إلى هذه النوعية الجديدة وللمدة الباقية من تاريخه الفنى .

الألوان فى أفلام عبد الحليم نصر

بادئ ذى بدء ، أحب أن أنوه أن دخول التصوير بالألوان فى السينما المصرية قد تأخر حيث سبقتنا دول كثيرة فى الغرب والشرق ، فقد بدأ إنتاج الأفلام الملونة عندنا فى العقد السادس ، وكانت الأفلام تُحمّض وتُطبع فى الخارج ، ولم يتم تشغيل المعمل السينمائى الملون إلا فى النصف الأول من العقد السادس كما أوضحت من قبل ، وبالتالى فإن خبرة وأستاذية عبد الحليم نصر فى تصوير الأفلام المصورة بالأبيض والأسود لا خلاف عليها ، ولكن مع دخول الألوان وما تحمل من مشاكل فى الاتزان اللونى ودرجة حرارة اللون وتجانسها وتقدمها وتأخرها وقيمة اللون ودرجة تشبعه ، والمدارس المتعددة لاستخدامه جعلت أسلوبية أستاذنا فى هذه الحقبة الأولى بالذات تتأرجح بين الخطأ والصواب ، يتعلم من أخطائه ، ويزيد من مميزاته ، وبين هذا وذاك ، قدم أغلب أفلامه الملونة فى العقد السابع وقبل اعتزاله التصوير .

وفى حوار مع أخيه الأصغر مدير التصوير الكبير محمود نصر [٢٨] ، أفاد أنه زار أخاه فى البلاتوه أثناء تصويره للفيلم الملون (لا أنام) وطلب منه عبد الحليم نصر أن يكمل تصوير الفيلم بدلاً منه ، وعندما تخوف محمود نصر من ذلك لأنه لم يخض تجربة تصوير فيلم ملون بعد ، قال له عبد الحليم نصر : «إذا استعملت مقياس التعريض صح .. ستوفق ، ولكن الحقيقة أن هذه النظرة والبساطة فى معالجات الألوان فى الأفلام المصرية فى البدايات كانت إحدى مشاكل الدراما اللونية وإتقان الألوان بكل المقاييس العلمية ، ولقد حكى لى الأستاذ شوقى عطا الله [٢٩] مدير شركة كوداك فى حقبة الستينيات أنه كان يعانى من بعض المصورين السينمائيين الذين يعاملون الأفلام الملونة وكأنها أفلام أبيض وأسود ، وذكر اسم عبد الحليم نصر من ضمنهم ، وأنه كان يطالبهم باستمرار بعدم معاملة النوعين (الأبيض والأسود - والألوان) بنفس طرائق الإضاءة ومعالجة طبيعة اللون التى هى بالضرورة بعيدة عن الأبيض والأسود والرماديات .

ويعتبر فيلم (غزل البنات) عام ١٩٤٩ أول تصوير عملى ملون لأستاذنا فقد تم تصوير فصل منه بالألوان ، وتحميضه وطبعه بباريس ، وللأسف غير متوافر لدينا أية معلومات عن نظام تصوير الألوان للفيلم ، وليكون بذلك فيلم (لا أنام) عام ١٩٥٧ أول أفلامه الملونة وإنتاجه كذلك ، ولقد صوره على أفلام خام (إيستمان كوداك) وتم تحميضه وطبعه فى معامل (رانك دينهام) بلندن .

ولقد شاهدت أغلب أفلام أستاذنا الملونة ، ومن المنطلق القياسى السابق الموجود بالباب الأول من الكتاب (أهم مفاهيم استخدام الألوان سينمائياً) يمكن الوقوف على طريقته فى استخدام الألوان فى أفلامه ، التى تبدأ تقريباً من منتصف الستينيات وطوال العقد السابع ، وكان آخر أفلامه «المشبوه» عام ١٩٨١ .

ومن المنطلق القياسى السابق ، فضلت أن أضع نماذج للحكم بحيث تنطبق على كافة المصورين ، فمثلاً أتبع الآتى :

نموذج أولى : وذلك بالحكم على فيلم فى المراحل الأولى فى منتصف الستينيات وبعيداً عن أية بدايات قبل ذلك واخترت هنا فيلم «كنوز» إنتاج عام ١٩٦٦ إخراج نيازى مصطفى .

نموذج عام : ولقد أخذت فيلم «أنف وثلاث عيون» إنتاج عام ١٩٧٢ وإخراج حسين كمال كنموذج لفيلم عصرى يدور فى الزمن الحالى .

نموذج استعراضى : وكانت النماذج : «غرام فى الكرنك» عام ١٩٦٧ إخراج على رضا ، وفيلم «خللى بالك من زوزو» عام ١٩٧٢ إخراج حسن الإمام ، وفيلم «أميرة حبى أنا» إنتاج عام ١٩٧٤ إخراج حسن الإمام .

نموذج نفسى : فيلم «أين عقلى» إنتاج ١٩٧٤ وإخراج عاطف سالم ، وكذلك «التفاهة» إنتاج عام ١٩٧٥ إخراج حسين كمال .

نموذج تاريخى : واخترت «ثورة اليمن» إنتاج ١٩٦٥ وإخراج عاطف سالم ، وفيلم «المماليك» إنتاج ١٩٦٥ وإخراج عاطف سالم .

أحسن النماذج : وهو فيلم «الأرض» إنتاج عام ١٩٧٠ وإخراج يوسف شاهين ، وهو أحسن تصوير ملون فى رأيى لأستاذنا برعت فيه موهبته المتأصلة مع استيعابه لكل تقنيات الحاضر وقتها .

لأستاذنا فى تراث أفلامه القديمة . ونلاحظ ذلك مثلاً فى فيلم «خللى بالك من زوزو» فى الجزء المتخيل بين «حسين فهمى» و «سعاد حسنى» ، والفصل اللونى بين الخلفية السوداء وما أمامها من شخصيات ملونة وبشكل حرفى متقن ، كما نلاحظ المحافظة على جمال الطبيعة والأماكن وجمال وجوه الممثلين ، وهذا من أهداف هذه النوعية المحببة من الأفلام .

وإذا أخذنا النموذج التاريخى لفيلم مثل «المماليك» فيجب أن نحكم عليه فى زمن تقنيته التكنولوجية ، لأن من الصعب أن نضعه فى غير ذلك من تصرفات ضوئية متطورة حالياً ، فأيامها كانت الأفلام بطيئة فى حساسيتها قليلة فى تأثيرها الطيفى الملون ، ومستوى معدلات الإضاءة أقل من الموجود حالياً ، وبالتالى يمكن أن نحكم على استعمال الألوان فى هذا الفيلم بأنه ممتاز بالقياس حتى بهذه النوعية من الأفلام الأمريكية .

وللأسف ، ففى النماذج التى استعمل فيها الأبعاد النفسية (السيكولوجية) لم يتميز أستاذنا بأى إبداع ما مختلف عن المعالجات التقليدية للألوان ، وكان مثل فيلمى «الندامة» أو «أين عقلى» بعيدين تماماً عن استغلال البعد النفسى فى التصوير السينمائى أو استغلال الألوان بطرائق إبداعية تخدم المفهوم النفسى للفيلم .

ولنأت الآن إلى أحسن النماذج لأفلامه الملونة فى رأيى ، فقد لفت نظرى بشكل أساسى إبداعه فى فيلم «الأرض» ونلاحظ ذلك من عدة نقاط وتصرفات بصرية اتبعها ، فمن ناحية الاتزان اللونى كان متقناً للغاية بل يصل للكمال ، واستخدام اللون الأزرق ذى التأثير الدرامى الشجى فى الفيلم وخاصة فى الليل كثيراً ، بل إن جماليات الألوان والدخان داخل بيت سويلم «محمود المليجى» وبالذات فى إضاءة صحن المنزل الريفى والدخان يتصاعد منه ، مع الإضاءة الخلفية التى تظهر غلالة هذا الدخان تشعرك بدفء المكان وحب الأسرة وألفتها لبعضها البعض ، ويذكرنا هذا بإبداعه السابق مثلاً فى فيلم «الزوجة الثانية» وبنفس الطريقة فى منزل «شكرى سرحان» و «سعاد حسنى» .

والفيلم به تسجيل لجمال الطبيعة الريفية المصرية فى لوحات متقنة وألوان زاهية . ويقول الناقد الراحل سامى السلامونى [٣٣] عن الألوان فى هذا الفيلم «ألوان معبرة» جميلة جداً ، وخضرة يانعة إلى حد غير معقول . إنها ألوان الحياة ، والأخضر يتدرج إلى الرمادى عندما يحل الجفاف والموت .

أو كما يضيف الناقد جلال الغزالى [٣٤] إن كان لدى المتفرج – كما قلنا – تصور مسبق بأن الأبيض والأسود هما اللونان المناسبان لفيلم (الأرض) ، فإنه بعد رؤية الفيلم يخرج مقتنعاً أشد

الاقتناع بأن الألوان – بالشكل الذى استُخدمت به – هى الوسيلة المناسبة . فقد استُخدمت الألوان المتخذة من واقع البيئة لا لمجرد الإبهار ، بل للتعبير عن المعنى العام لكل لقطة ، وفى أحيان كثيرة لتطوير هذا المعنى أو التركيز عليه .

وأخيراً ، نجد أن أستاذنا استخدم الألوان فى أفلامه تحت هدف تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية والمحافظة عليها ومن الممكن أن يتدخل فى تعديلها أو تنسيقها ، وهدف تأثيرى انطباعى فى كثير من الأفلام وفى حدود المواقف الدرامية ، ثم أخيراً هدف جمالى متألق فى أفلامه الاستعراضية .

اختيارى لهذه النماذج مع مشاهدتها بتركيز أستطيع الحكم بسهولة مع الوضع فى الاعتبار ، أنى أشاهدها بالفيديو وبكل ما يمكن أن يكون بها من عيوب ، وأتجنب ذلك بالطبع .

وسأطبق ذلك على عبد العزيز فهمى ووحيد فريد بالطريقة نفسها ، بحيث تكون دراستى لأساليبهم بمقياس مشترك .

فى مرحلة فيلم « كنوز » كانت هناك مشكلة لونية بكل المقاييس ، حيث لم يستعمل عبد الحليم نصر مرشحات الاتزان اللونى [٣٠] التى تجعل عجينة الفيلم السينمائى تتقبل ضوء النهار (الأزرق) والضوء الصناعى فى مصادر الإضاءة (الأحمر) عند وجودهما معاً فى نفس اللقطة ، ولقد كانت اللقطات ذات المسحة الحمراء المصفرة فى الفيلم مسيطرة فى كل اللقطات المضاءة بالإضاءة الصناعية ويظهر فى أجزاء من الصورة منظر طبيعى فى الأمامية والخلفية ، ولقد جعل ذلك واقع الصورة السينمائية فى النهاية غريباً جداً على الشاشة ، ولقد ساعد على عدم التخلص أو التقليل من هذه المسحات اللونية غير المرغوبة ، تخلف ورداءة العمل السينمائى فى هذه الفترة . ويواضح من هذا الفيلم أن خبرة أستاذنا فى حرفية التصوير الملون كانت محدودة بشكل أساسى ، وفى رأيى أن هذا الفيلم وغيره فى هذه المرحلة كان بمثابة المدرسة التجريبية له فى فهم وإتقان طبيعة الأفلام الملونة وضبط الاتزان اللونى بين الخارج والداخل فى المنظر الواحد ، ثم العمل على تجنب تلك الإشكالية تماماً ، ولقد ظهر ذلك بسرعة فى فيلم آخر هو «ثورة اليمن» ، حيث كان أجود وليس به هذه العيوب السابقة . ولكنى لاحظت فى هذه المرحلة أن كثيراً من درجات نصوع الألوان [٣١] كانت غير كافية لونياً ، أى لم تأخذ درجة التشبع المثلى للون حتى يبدو اللون على حقيقته ، وينتج هذا العيب حيث نهمل ما تقطه بعض الألوان من امتصاص زائد للضوء وتعكس نسبة بسيطة منه ، قد لاتكون ظاهرة جيداً للمصور ، أو لعدم الخبرة الكبيرة تسبب خداعاً لونياً للمصور . وهذا العيب يجعل بعض الألوان من هذه النوعية أكثر دكانة (مكتومة) عن حقيقتها بالطبيعة ويمكن ألا يلاحظ ذلك فى أثناء إنارتها وتصويرها ، لأنها تحتاج ضوءاً أكثر ، ولقد استعملت أساليب الإضاءة المركزة كما فى الأبيض والأسود تماماً .

أما فيلم «أنف وثلاث عيون» ، فلم يخرج فى التصرفات البصرية واللونية عن أسلوبه فى إتقان المذهب الكلاسيكى المصقول . وإن ما يحدث هو تسجيل للألوان وليس اختياراً متجانساً (هارمونى) أو متسقاً مع طبيعة اللون ، إلا فى أشياء قليلة . ومن الأمثلة غير الجيدة على هذا مثلاً مشهد جلوس «ماجدة» مع «حمدى أحمد» فى نادٍ ليلى وهما يرتديان ملابس داكنة سوداء ، وفى خلفية اللقطة كراسٍ لونها أحمر وبعيدة ، ولكنها أحدثت وثبة لونية لهذا اللون الساخن الشديد

المتقدم – لكروزمات – [٣٢] العين ، وجعل كل اهتمام النظر ينحصر فى الخلفية بصرياً ويهمل ما يدور فى أمامية الصورة . وهذا عيب أساسى فى طبيعة فهم دور اللون مساحياً وتركيبياً .

ثم نلاحظ وجود ظلال داكنة قوية على الوجوه فى بعض المشاهد – أى تباين عالٍ – ثم يأخذ قدراً من الضوء المالئ حتى تعطى التأثير المرجو . ولقد ظهر ذلك جلياً فى بعض اللقطات المكبرة لوجهى «ماجدة» و «محمود ياسين» ، بالرغم من أن الظلال فى هذه المرحلة فى تصنيع الأفلام الخام كانت تظهر باللون الأزرق الداكن وليس سوداء كما كانت موجودة إلا فى حالة عدم استقبالها للضوء بتاتاً أو عدم تركيز الضوء عليها ، كما تقل مساحة حساسية عجينة الفيلم الفوتوغرافية فى تسجيل درجات من النصوع المختلفة بشكل ملحوظ .

ولقد تجاوز فى بعض المشاهد جودة الاتزان اللونى ، وخاصة أن الفيلم اعتمد على التصوير فى الأماكن الحقيقية وشقق وفيلات مرتبطة بالمنظر الخارجى مع الداخلى – ولقد لاحظت ذلك من الأماكن وخيال التحفة الذى كان موجوداً وملحوظاً للمحترفين – وإن كان الاتزان اللونى متقناً فى مشاهد أخرى مثل حجرة نوم ماجدة وصالة عيادة الدكتور . واستعمل اللون الأحمر فى أحد مشاهد الحب بين «ماجدة» و «جلال عيسى» . والشىء الجميل حقاً مشهد الحوار الذى قام بين «نجلاء فتحى» وزوجها وخالتها فى حجرة النوم الخاصة بها ، ليبدأ المشهد فى إضاءة جيدة وعندما تتقدم الشخصيات إلى أمامية الصورة تغوص فى سواد (سلويت) مواجهة للكاميرا ومناسب للدراما ، حيث إن «نجلاء فتحى» تكره زوجها كبير السن «صلاح نظمى» الذى أجبرت على الزواج منه ، هذا التصرف اللونى من أجمل ما فى الفيلم ، وإن كان يتبع ابتكارات أستاذنا فى إعطاء الموقف الدرامى خصوصيته الوقتية ، وهو ما أسميته (بإضاءة الأزمة) وكما لاحظناه فى فيلم مثل «ميرامار» وإن كان بالأبيض والأسود ، وأفلام أخرى كثيرة .

وكانت إضاءة وألوان الضوء فى الشقة التى ذهبت «ميرفت أمين» المتحررة الطائشة مع «محمود ياسين» ملائمة ، حيث كانت الألوان غير متجانسة ، خليطاً شارداً (ملخبط) كشخصية «ميرفت أمين» ومن يتواجدون داخل المكان ، وإن كان الجو العام سيكون أفضل لو كانت مشاهد الشقة فى مفتاح إضاءة منخفض ، وإن كنت أرجح أن مفتاح الإضاءة العالى كان عيباً من النسخة الفيديو التى شاهدتها .

وفى النماذج الاستعراضية الملونة من أفلامه وهى ستدخل فى الهدف الجمالى بالطبع ، فقد كانت متألقة ولقد ساعد على ذلك طبيعة الحدث والموضوعات ، وبهرجة الألوان فى الصورة السينمائية أسهمت فى إبراز جماليات الاستعراضات ، وتصرفات ضوئية ولونية تتبع الخبرة الكبيرة

فيلموجرافيا لأعمال عبد الحليم نصر

١ – أفلام تسجيلية وقصيرة :

١ – في البدايات تصوير احتفالات مدرسية مختلفة أثناء عمله عند (ألفيزى أورفانيللى) وقبل عام ١٩٣٥ .

٢ – الكلية البحرية عام ١٩٥٥ إخراج عاطف سالم .

٣ – أعياد الجلاء عام ١٩٥٦ إخراج سعد نديم مع عبد العزيز فهمى ، أحمد خورشيد ، مسعود عيسى ، ومحمد عز العرب .

٤ – الصيد فى الغردقة عام ١٩٦١ إخراج عبد الحليم نصر .

٥ – كله تمام يا فندام عام ١٩٦٧ إخراج محمد كريم .

٦ – ما أخذ بالقوة عام ١٩٧٣ إخراج حسين كمال .

٢ – الأفلام الروائية للسينما :

– ١٩٣٥ (دكتور فرحات) إخراج توجو مزراحى .

(البحار) إخراج توجو مزراحى .

– ١٩٣٦ (ميت ألف جنيه) إخراج توجو مزراحى .

(خفير الدرك) إخراج توجو مزراحى .

– ١٩٣٧ (العز بهدلة) إخراج توجو مزراحى .

(شالوم الترجمان) إخراج توجو مزراحى .

(مبروك) إخراج فؤاد الجزايرلى .

(الساعة ٧) إخراج فؤاد الجزايرلى .

- ١٩٣٨ (التلغراف) إخراج توجو مزراحى .

(أنا طبعى كده) إخراج توجو مزراحى .

- ١٩٣٩ (عثمان وعلى) إخراج توجو مزراحى .

(سلفنى ٣ جنيه) إخراج توجو مزراحى .

(خلف الحبايب) إخراج فؤاد الجزايرلى .

- ١٩٤٠ (الباشمقاول) إخراج توجو مزراحى .

(قلب امرأة) إخراج توجو مزراحى .

- ١٩٤١ (عريس من استانبول) إخراج يوسف وهبى .

(ليلى بنت الريف) إخراج توجو مزراحى .

(ألف ليلة وليلة) إخراج توجو مزراحى .

(الفرسان الثلاثة) إخراج توجو مزراحى .

(ليلى بنت مدارس) إخراج توجو مزراحى .

- ١٩٤٢ (أولاد الفقراء) إخراج يوسف وهبى .

(ليلى) إخراج توجو مزراحى .

(على بابا والأربعين حرامى) إخراج توجو مزراحى .

(بنت ذوات) إخراج يوسف وهبى .

(لو كنت غنى) إخراج بركات .

- ١٩٤٣ (جوهرة) إخراج يوسف وهبى .

(الطريق المستقيم) إخراج توجو مزراحى .

(تحيا الستات) إخراج توجو مزراحى .

(المتهمة) إخراج بركات .

- ١٩٤٤ (من الجانى) إخراج أحمد بدر خان .

(ليلة فى الظلام) إخراج توجو مزراحى .

(كدب فى كدب) إخراج توجو مزراحى .

(شارع محمد على) إخراج نيازى مصطفى .

(ابن الحداد) إخراج يوسف وهبى .

(نور الدين والبحارة الثلاثة) إخراج توجو مزراحى .

- ١٩٤٥ (قبلة فى لبنان) إخراج أحمد بدر خان .

(المظاهر) إخراج كمال سليم .

(سلامة) إخراج توجو مزراحى .

(تحيا الرجالة) إخراج كامل حفناوى .

(أحلام الحب) إخراج فؤاد الجزايرلى .

(قصة غرام) إخراج محمد عبد الجواد .

(الفنان العظيم) إخراج يوسف وهبى .

- ١٩٤٦ (مجد ودموع) إخراج أحمد بدرخان .

(ملكة الجمال) إخراج نيازى مصطفى .

(اليتيمة) إخراج فؤاد الجزايرى .

(بنت الشرق) إخراج فاروق العقاد .

(لست ملاكاً) إخراج محمد كريم .

(ليلى بنت الأغنياء) إخراج أنور وجدى .

- ١٩٤٧ (القاهرة بغداد) إخراج أحمد بدرخان .

(قلبى دليلى) إخراج أنور وجدى .

(فاطمة) إخراج أحمد بدرخان .

– ١٩٤٨ (بلبل أفندى) إخراج حسين فوزى .

(طلاق سعاد هانم) إخراج أنور وجدى .

(عنبر) إخراج أنور وجدى .

– ١٩٤٩ (غزل البنات) إخراج أنور وجدى .

(ليلة العيد) إخراج حلمى رفلة .

– ١٩٥٠ (شاطئ الغرام) إخراج بركات .

(آخر كدبة) إخراج أحمد بدرخان .

(ياسمين) إخراج أنور وجدى .

– ١٩٥١ (ليلة غرام) إخراج أحمد بدرخان .

–١٩٥٢ (المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين .

(زينب) إخراج محمد كريم .

(الوحش) إخراج صلاح أبو سيف .

– ١٩٥٤ (الله معنا) إخراج أحمد بدرخان .

(قصة حبى) إخراج بركات .

–١٩٥٦ (إزاى انساك) إخراج أحمد بدرخان .

–١٩٥٧(بور سعيد) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(لا أنام) إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .

(تجار الموت) إخراج كمال الشيخ .

– ١٩٥٨ (سيدة القصر) إخراج كمال الشيخ .

– ١٩٥٩(عاشت للحب) إخراج السيد بدير .

(السابحة فى النار) إخراج محمد كامل حسن .

(من أجل حبى) إخراج كمال الشيخ .

(المرأة المجهولة) إخراج محمود ذو الفقار .

– ١٩٦٠ (رجل بلا قلب) إخراج سيف الدين شوكت .

(حب وحرمان) إخراج إبراهيم عمارة .

(بهية) إخراج رمسيس نجيب .

(ثلاث وريثات) إخراج السيد بدير .

– ١٩٦١ (شاطئ الحب) إخراج بركات .

(يوم من عمرى) إخراج عاطف سالم .

(امرأة وشيطان) إخراج سيف الدين شوكت .

(لن أعترف) إخراج كمال الشيخ .

(بلا دموع) إخراج محمود ذو الفقار .

(لا تطفئ الشمس) إخراج صلاح أبو سيف .

– ١٩٦٢ (يوم بلا غد) إخراج بركات .

(المعجزة) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٦٣ (لا وقت للحب) إخراج صلاح أبو سيف .

(شفيقة القبطية) إخراج حسن الإمام (ألوان) .

(منتهى الفرح) إخراج محمد سالم .

(الليلة الأخيرة) إخراج كمال الشيخ .

– ١٩٦٤ (ألف ليلة وليلة) إخراج حسن الإمام .

(الجاسوس) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٦٥ (المماليك) إخراج عاطف سالم (الوان)

(باسم الحب) إخراج السيد زيادة .

- ١٩٦٦ (شقاوة رجاله) إخراج حسام الدين مصطفى .

(كنوز) إخراج نيازى مصطفى (ألوان) .

(ثورة اليمن) إخراج عاطف سالم (ألوان) .

- ١٩٦٧ (كرامة زوجتى) إخراج فطين عبد الوهاب .

(الزوجة الثانية) إخراج صلاح أبو سيف .

(غرام فى الكرنك) إخراج على رضا (ألوان) .

- ١٩٦٨ (روعة الحب) إخراج محمود ذو الفقار .

(القضية ٦٨) إخراج صلاح أبو سيف .

- ١٩٦٩ (ليلة واحدة) إخراج سعد عرفة .

(يوميات نائب فى الأرياف) إخراج توفيق صالح .

(ميرامار) إخراج كمال الشيخ .

- ١٩٧٠ (الأرض) إخراج يوسف شاهين (ألوان) .

(نحن لانزرع الشوك) إخراج (حسين كمال) ألوان .

(دلال المصرية) إخراج حسن الإمام (ألوان) .

(أوهام الحب) إخراج ممدوح شكرى (ألوان) .

- ١٩٧١ (أختى) إخراج بركات .

(شىء فى صدرى) إخراج كمال الشيخ .

- ١٩٧٢ (الخوف) إخراج سعيد مرزوق .

(حكاية بنت اسمها مرمر) إخراج بركات (ألوان) .

(الزائرة)إخراج بركات (ألوان) .

(خللى بالك من زوزو) إخراج حسن الإمام (ألوان) .

(أنف وثلاث عيون) إخراج حسين كمال (ألوان) .

- ١٩٧٣ (الحب الذى كان) إخراج على بدرخان (ألوان) .

- ١٩٧٤ (أين عقلى) إخراج عاطف سالم (ألوان) .

(حبيبتى) إخراج بركات (ألوان) .

(أميرة حبى أنا) إخراج حسن الإمام (ألوان) .

- ١٩٧٥ (حبى الأول والأخير) إخراج حلمى رفلة (ألوان) .

(الداهية) إخراج حسين كمال (ألوان) .

(الكداب) إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .

- ١٩٧٦ (حب على شاطئ ميامى) إخراج حلمى رفلة (ألوان) .

- ١٩٧٧ (جنس ناعم) إخراج محمد عبد العزيز (ألوان) .

- ١٩٧٨ (شفيقة ومتولى) إخراج على بدرخان (ألوان) .

- ١٩٨٠ (قصر فى الهواء) إخراج عبد الحليم نصر (ألوان) .

- ١٩٨١ (المشبوه) إخراج سمير سيف (ألوان) .

٣ - أفلام الروائية التليفزيونية :

- ١٩٨٠ (المتهم) إخراج محمد نبيه .

- ١٩٨٠ (الحل اسمه نظيرة) إخراج سعيد عبد الله .

٤ - أفلامه من إنتاجه :

١ - (قبلة فى لبنان) عام ١٩٤٥ .

٢ - (مجد ودموع) عام ١٩٤٦ .

٣ – (القاهرة بغداد) عام ١٩٤٧ .

٤ – (قبلنى يا أبى) عام ١٩٤٧ .

٥ – (حمامة السلام) عام ١٩٤٧ .

٦ – (عدالة السماء) عام ١٩٤٨ .

٧ – (سجا الليل) عام ١٩٤٨ .

٨ – (شاطئ الغرام) عام ١٩٥٠ .

٩ – (ليلة غرام) عام ١٩٥١ .

١٠ – (المهرج الكبير) عام ١٩٥٢ .

١١ – (سيدة القطار) عام ١٩٥٢ .

١٢ – (وعد) عام ١٩٥٤ .

١٣ – (لا أنام) عام ١٩٥٧ (ألوان) .

١٤ (واحد فى المليون) عام ١٩٧٠ .

١٥ – (قصر فى الهواء) عام ١٩٨٠ (ألوان) .

٥ – مخرجون عمل معهم فى أول أفلامهم :

١ – أنور وجدى (ليلى بنت الفقراء) عام ١٩٤٥ .

٢ – محمد كامل حسن (السابحة فى النار) ١٩٥٩ .

٣ – على بدرخان (الحب الذى كان) ١٩٧٣ .

هوامش الباب الأول والثانى

١ – للتفاصيل أكثر يُرجَع إلى كتاب (تاريخ التصوير السينمائى بمصر من عام ١٨٩٧ إلى ١٩٩٦) . تأليف سعيد شيمى والناشر الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٧ . إصدارات المركز القومى للسينما عام ١٩٩٧ .

٢ – (السينى – فوتوغرافى) طريقة استخدام كافة الوسائل المرتبطة بتصنيع الصورة السينمائية ومبنية على النظرية الفوتوغرافية وتطبيقاتها السينمائية .

٣– استاطيقى .... علم الجمال فى الفنون .

٤ – مثال (١) .

٥ – من المعروف أن حساسية الأفلام لألوان الطيف فى الأبيض والأسود قد مرت بتحسن مستمر ، فبعدما كانت عادية لاتشعر بالألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء أصبحت (أرثوكروماتيك) أحسن وتشعر قليلاً بالأصفر ثم (بانكروماتيك) حيث تتأثر بكافة ألوان الطيف .

٦ – بعد ظهور العدسات (الفريزنيل Fresnel) التى توضع أمام المصدر الضوئى (اللمبات) وتكون مركزة للضوء وذات حزمة طويلة تصل إلى مساحات أبعد ، ويمكن كذلك التحكم الكامل بفتح زاوية الضوء أو تقليلها لزيادة شدة الاستضاءة فى الأماكن الأقرب .

٧ – حركة الكاميرا على قضبان التحريك (الشاريو) أو الرافعة (الكرين) أو حتى الحركات الأفقية (البان) أو الرأسية (التلت) .

٨ – توجد عدة نظريات جديدة خاصة بالتوليف (المونتاج) وخلافه .

٩ – أرتوجرافى – من علم الجغرافيا وهى طريقة فى رسم الخرائط متطابقة عمودية المسقط .

١٠ – أنثروبولجى – أسلوب حياة جماعة أو مجتمع ما ، وأسلوب عمله وتفكيره والعلاقات داخل المجتمع فيما بينه وبين العالم ، إضافة إلى أسلوب إنتاج المعرفة والفن والثقافة الخاصة به . أى علم الإنسان .

١١ – حسب النظرة الغربية ، والحضارة الفرعونية لها سمات فنية متعددة سبقت حضارة اليونان كثيراً .

١٢ – من المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، د . ثروت عكاشة ، طبعة عام ١٩٩٠ .

١٣ – الكتاب ترجمته إلى اللغة العربية ثريا حمدان ونُشر فى الستينيات إصدار هيئة الكتاب ، وراجعه مدير التصوير وديد سرى .

١٤ – حسب علمى أن جامعة وست منيستر بلندن تدرس هذا المنهج منذ سنوات .

١٥ – درجة الكلفين – هى درجة حرارة اللون قياساً بحيث نستطيع من خلالها أن تحدد قيمة اللون وترعيته اللونية الحقيقية تماماً .

١٦ – الأفلام العكسية "Reversal Film" هى الأفلام نفسها المصورة داخل الكاميرا بعد تحميضها وإظهارها ، وهى نفسها التى تعرض فى آلة العرض ، وبذلك يكون الفيلم حاملاً قيم السالب والموجب معًا ويتم قلب قيمها فى عملية التحميض بالمعمل .

١٧ – لى جارمز LEE GARMES مصور أمريكى سيأتى ذكره بعد ذلك فى هوامش الباب الثالث .

١٨ – معلومات عرفتها من الأستاذ سعد عبد الرحمن قلج وكان صديقاً للأستاذ الفنان عبد العزيز فهمى وزميله بالتدريس بالمعهد العالى للسينما .

١٩ – مجلة الكواكب، العدد ٢٦٨ فى ١٨ سبتمبر ١٩٥٦ ، تحت عنوان (موتة النجاح) .

٢٠ – توجو مزراحى – مصور إخبارى ومخرج روائى إيطالى من مواليد الإسكندرية بدأ نشاطه مسجلاً الأخبار والأحداث بالمدينة ، ثم أنشأ استوديو توجو فى باكوس وأخرج عدة أفلام بالإسكندرية . ثم انتقل إلى القاهرة مع ضرب الإسكندرية بالقنابل فى الحرب العالمية الثانية ، واشترى استوديو وهبى فى ميدان الجيزة وسمى استوديو الجيزة (مكان سينما الفانتازيو الآن) . وهو مكتشف (ليلى مراد) ، وأنتج وأخرج مجموعة كبيرة من الأفلام تعتبر من تراث السينما المصرية الكلاسيكى وسافر إلى روما وأقام بها ، وقضى نحبه بها .

٢١ – يؤكد عبد الحليم نصر أن أول أفلامه الروائية عند (توجو مزراحى) هو الدكتور فرحات عام ١٩٣٥ ؛ ولكنه فى هذا الحديث يشير أنه عمل مع (توجو) فى فيلم (المندوبان) ، وبالتالى يكون عام ١٩٣٣ أو ١٩٣٤ أثناء عمله عند (ألفيزى أورفانيلى) .

٢٢ – مجلة العروسة والفن السينمائى أكتوبر ١٩٣٥ .

٢٣ – من مقابلة فى حديث شخصى مع مدير التصوير محسن نصر ومدير التصوير كمال كريم والمنتج السينمائى عمرو عبد الحليم نصر .

٢٤ – من نشرة جمعية مديرى التصوير السينمائى المصرية فى تأبين عبد الحليم نصر – يوليو ١٩٨٩ .

٢٥ – مجلة الكواكب – يوليو ١٩٥٦ .

٢٦ – حديث أجراه الناقد سمير فريد ونشر فى نشرة مركز التنسيق العربى للسينما والتليفزيون – بيروت ١٩٧٣ .

٢٧ – السلويت SILHOUETTE (الصورة الظلية) مصطلح لصورة جسم تكون خلفيته مضاءة وهو فى ظلام كامل ، بحيث لاترى تفاصيل بهذا الجسم إلا حدوده الخارجية التى تكون منفصلة بقوة عن الخلفية الأكثر نصوعاً .

٢٨ – من مقابلاتى الشخصية مع مدير التصوير محمود نصر ونشرة تأبين مدير التصوير عبد الحليم نصر .

٢٩ – أثناء إعدادى لكتابى السابق (تاريخ التصوير السينمائى بمصر) .

٣٠ – مرشحات الاتزان اللونى Colour BALANCING تصنع الأفلام الخام الملونة وهى مكيفة للضوء الصناعى ٣٢٠٠ درجة كلفين ، أى للضوء الأحمر ، وبالتالى يجب أن تكيف كل الإضاءات الصناعية أو الطبيعية لتصل بهذه الدرجة من الكلفين إلى الفيلم ، سواء بواسطة وضع مرشحات على مصادر النور والإضاءة أو على عدسة الكاميرا . وإذا صنعت الأفلام الخام الملونة وهى مكيفة للضوء الطبيعى ٥٥٠٠ درجة كلفين ، أى للضوء الأزرق ، فيجب أن تكيف كل شىء بهذه الدرجة اللونية حتى تلائم عجينة الفيلم الخام المصنع خصيصاً لهذا اللون .

٣١ – نصوع الألوان Colour BRIGHTNESS هى مقدرة الألوان على التألق بلونها فى قمة درجاتها .

٣٢ – الكروزومات – المستقبلات : وهى خلايا فى منتهى الدقة على شبكية العين وتجعلنا قادرين على الرؤية للألوان ، وهذه المستقبلات عبارة عن نوعين من الخلايا الحساسة للضوء : خلايا عصوية RODS ، وخلايا مخروطية CONES ، وهما مسئولان عن شكل الصورة المكونة المتعلقة بالضياء واللون والحجم والشكل المميز للأشياء التى تنظر إليها العين البشرية . ويحتوى المخ على أعضاء خاصة به فعندما تنقل له هذه الأشياء ، يقوم بفك شفرتها وندركها كصورة للعالم المحيط بنا .

٣٣ – مقال نُشر فى نشرة نادى السينما فى ١٩٧٠/١/٢١ ، ثم جُمع مع مجموعة مقالات فى كتاب (مقالات فى السينما المصرية) كتبها الناقد سامى السلاموني . وذلك بعد رحيله إلى الدار الباقية .

٣٤ – مقال نقدى للكاتب جلال الغزالى فى مجلة (السينما) ، العدد التاسع ، أغسطس ١٩٦٦ .

ملحق

صور الفنان مدير التصوير

عبد الحليم نصر



صورة (١)
عبد الحليم نصر بالكاميرا المتنقلة
فى ستوديو الفيزى أورفانيللى بالإسكندرية



صورة (٢)
عبد الحليم نصر بجوار سيارته (التوبولينو)
الإيطالية موديل ١٩٤٥



صورة رقم (٣)

في ستوديو (توجو) بالإسكندرية أثناء تصوير أحد الأفلام لاحظ نوعية الإضاءة الموجودة في أعلى وأعلى يسار الصورة وعلى الأرضية الخاصة بالبلاتوه وهي إضاءة خلفية وجانبية أكثر منها غامرة



صورة رقم (٤)

أثناء تصوير فيلم (البحار) عام ١٩٣٥ في ستوديو (توجو) بالإسكندرية والمصور عبد الحليم نصر خلف الكاميرا وبجانبه ناظرا إلينا المخرج توجو مزراحي لاحظ الإضاءة أعلى الديكور .



صورة رقم (٥)
عبد الحليم نصر الجالس على الأرض (الأيمن) وتوجو مزراحى والعاملون معهم فى احتفال بانتهاء تصوير أحد الأفلام باستوديو (توجو) بالإسكندرية



صورة رقم (٦)
خلف الكاميرا عبد الحليم نصر وبجانبه المخرج توجو مزراحى



صورة رقم (٧)
أثناء التصوير فى ستوديو (توجو) بالإسكندرية ويجلس بجوار الكاميرا المخرج توجو مزراحى ويصور عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٨)

المصور عبد الحليم نصر خلف الكاميرا استعدادا للقطة خارجية – لاحظ الإضاءة الغامرة دون العتمة (الفريزنيل) الموجودة بجانبه والكاميرا (الديبريه) الثقيلة قليلة الحركة



صورة رقم (٩)

المصور عبد الحليم نصر ناظراً من خلال محدد الرؤية بالكاميرا (دوبريه) وقد خلع سترته العلوية – لاحظ نوع الإضاءة الغامرة فى الصورة



صورة رقم (١٠)

عبد الحليم نصر بين ليلى مراد وأنور وجدي والعاملين فى فيلم (عنبر) عام ١٩٤٨



صورة رقم (١١)

العاملين في فيلم (شاطئ الغرام) إنتاج وتصوير عبد الحليم نصر، وتضم الصورة ليلى مراد وحسين صدقي ومحسن سرحان وميمي شكيب وحتى بنت آسيا داغر والمخرج هنري بركات والماكيير سيد محمد ومساعد المصور عبد المنعم بهنسي وغيرهم



صورة رقم (١٢)



صورة رقم (١٣)



صورة رقم (١٤)

عدة لقطات لعبد الحليم نصر أثناء العمل وخلف الكاميرا



صورة رقم (١٥)
عبد الحليم نصر خلف الكاميرا يصور شادية .



صورة رقم (١٦)
عبد الحليم نصر خلف الكاميرا



صورة رقم (١٧)
عبد الحليم نصر مع المخرج حسين كمال والمصور محمد طاهر



صورة رقم (١٨)
عبد الحليم نصر مع المخرج نيازى مصطفى ومساعده فارس وهبة



صورة رقم (١٩)
عبد الحليم نصر مع المخرج أحمد بدر خان



صورة رقم (٢٠)
عبد الحليم نصر مع المخرج هنري بركات ومساعد المصور حسن داهش أثناء التصوير بكرسي مطروح لفيلم (شاطئ الغرام) عام ١٩٥٠



صورة رقم (٢١)
المخرج صلاح أبو سيف يعالج أنف مدير التصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٢٢)

تاريخ تم التقاطها ٤/١٢/١٩٦١ وتضم الدفعة الأولى والثانية قسم تصوير بالمعهد العالى للسينما .
ومن اليمين : صلاح فريد – سمير فرج – رفعت راغب – عصام فريد – ممدوح هلال –جمال التابعى
محسن نصر – رمسيس مرزوق – تحتمس صديق – محمد عمارة –محمد كريم عميد المعهد –
وأمامه سلافة جاد الله الفلسطينية التى استشهدت بعد ذلك فى عملية فدائية – عبد اللطيف فهمى –
رئيس المركز الثقافى السوفيتى وقتها – سيد الزيتى – مدير التصوير عبد الحليم نصر –أحمد رمضان
– عماد فريد – عبد اللطيف عمر – بهى الدين مصطفى – سمير سعد الدين



صورة رقم (٢٣)

عبد الحليم نصر مع المخرج توفيق صالح ومساعده الشاب نادر جلال أثناء تصوير فيلم
(يوميات نائب فى الأرياف) .



صورة رقم (٢٤)

عبد الحليم نصر مع المخرج عاطف سالم ومساعده شريف حمودة .



صورة رقم (٢٥)
عبد الحليم نصر مع المخرج الشاب على بدرخان فى أول أفلامه (الحب الذى كان)



صورة رقم (٢٦)
عبد الحليم نصر مع صلاح السعدنى وحمدى أحمد أثناء تصوير فيلم (الأرض)



صورة رقم (٢٧)
عبد الحليم نصر يشاهد (ألبوم) الصور للفيلم مع المخرج حسن الإمام مع المصور الفوتوغرافى عبد العزيز والمصور الشاب محسن نصر



صورة رقم (٢٨)
آخر أفلام خبير التصوير عبد الحليم نصر (المشبوه) عام ١٩٨١ مع المخرج سمير سيف وسعاد حسنى والطفل كريم عبد العزيز



صورة رقم (٢٩)
توقيع عقد توزيع فيلم . من اليسار : عبد الحليم نصر ، حلمى رفلة ثم ثانى - بهنا فيلم - والمخرج هنرى بركات



صورة رقم (٣٠)
من اليسار : مدير التصوير مصطفى حسن ومهندس الديكور أنطون بولوروس ثم مدير التصوير عبد الحليم نصر فى حديقة ستوديو مصر .



صورة رقم (٣١)
من اليمين مريم فخر الدين وفى أقصى اليسار جمال فارس ، وجهان جديدان أكتشفهما عبد الحليم نصر مع ماجدة وسميحة توفيق فى حفلة العرض الأول لفيلم (وعد) عام ١٩٥٢



صورة رقم (٣٢)
عبد الحليم نصر وكوكا ونيازى مصطفى ومارى كوينى وفاتن حمامة ومديحة يسرى ويوسف شاهين فى مهرجان كان عام ١٩٥٢ .



صورة رقم (٣٣)
مصطفى فهمي ويسرا من الوجوه الجديدة التى اكتشفها عبد الحليم نصر وأنتج وأخرج لهما فيلم (قصر فى الهواء) .

بسم الله الرحمن الرحيم

القيادة العامة للقوات المسلحة
مكتب القائد العام
عربى

رقم القيد - ق ع ١ / عام / ...
التاريخ ١ / ٦ / ١٩٥٣
مرفقات :

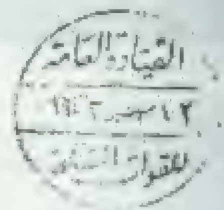
السيد المحترم الأستاذ عبد الحليم نصر
بعمارة شركة (الاتنيون) ناصية شارع عماد الدين وفؤاد

تحية طيبة وبعد

يسرنى أن أبعث لسيادتكم خطابى هذا لأعبر لكم عن خالص شكرى وعظيم تقديرى لروحكم الوطنية التى عبرت عنها بتبرعكم الكريم (بماكينة) للأعمال الفدائيين(?) طالبا من المولى القدير عز وجل أن يكثر لنا من أمثالكم فى الاخلاص لوطننا العزيز ،

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

لواء (أركان الحرب)
قائد عام القوات المسلحة



صورة رقم (٣٤)
صورة من الخطاب الذى أرسله المشير عبد الحكيم عامر شاكراً لعبد الحليم نصر تبرعه بسلاحه للأعمال الفدائية عام ١٩٥٣ .



صورة رقم (٣٥)

قام مدير التصوير عبد الحليم نصر وأخوه مدير التصوير محمود نصر بأعمال تصويرية كثيرة من الجو في خدمة القوات المسلحة المصرية في العقد الخامس والسادس وهذه اللقطة لهما بعد رجوعهما من أداء مهمتهم في أحد المطارات الحربية .


الاسم :
الوظيفة :
القاهرة في ٢ /١١/ ١٩٥٦

صورة رقم (٣٦)

(كرنيه) تطوع عبد الحليم نصر كفدائي في (جيش التحرير الوطني) أثناء عدوان عام ١٩٥٦ .



صورة رقم (٣٧)

كانت إحدى هوايات عبد الحليم نصر صيد الأسماك ، والصورة في البحر الأحمر بعد رحلة صيد (في أقصى اليسار) .



صورة رقم (٣٨)

عبد الحليم نصر مع عائلته في شرفة منزلهم مع زوجته وابنته ابتهاج وابنه عمرو



صورة رقم (٣٩)

عبد الحليم نصر وحرمه ومحمد فوزي وسعيد أبو بكر ومديحة يسرى ويوسف وهبي وهدى سلطان وحلمي رفلة وفطين عبد الوهاب وتيازي مصطفى وكوكا وبعض الشخصيات الأخرى في حفل بمنزله بجاردن سيتي .



صورة رقم (٤٠)

فيلم (البحار) عام ١٩٣٥ ، تصوير عبد الحليم نصر ، ومن مرحلة الإضاءة الغامرة .



صورة رقم (٤١)
ليلى مراد وأنور وجدي في لقطة من فيلم (عنبر) ولقد اكتشف توجو مزراحي ليلى مراد واستطاع عبد الحليم نصر أن يبرز جمالها بتصويره المبدع في سلسلة أفلام تحمل اسم (ليلى)



صورة رقم (٤٢)
فيلم (الوحش) إنتاج عام ١٩٥٢ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٣)
فيلم (ليلة غرام) إنتاج ١٩٥٢ تصوير عبد الحليم نصر



صورة رقم (٤٤)
فيلم (الليلة الأخيرة) عام ١٩٦٤ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٥)
زبيدة ثروت وعبد الحليم حافظ فى فيلم (يوم من عمرى) من تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٦)
زكى طليمات وزبيدة ثروت فى فيلم (يوم من عمرى) من تصوير عبد الحليم نصر



صورة رقم (٤٧)
فيلم (يوم من عمرى) إنتاج ١٩٦٠ تصوير عبد الحليم نصر



صورة رقم (٤٨)
فيلم (الأرض) عام ١٩٧٠ تصوير عبد الحليم نصر



صورة رقم (٤٩)
فيلم (الأرض) ألوان إنتاج ١٩٧٠ تصوير عبد الحليم نصر



صورة رقم (٥٠)
فيلم (ميرامار) إنتاج ١٩٦٩ تصوير عبد الحليم نصر .



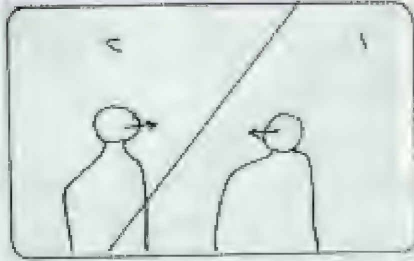
صورة رقم (٥١)
وزير الثقافة يوسف السباعى يكرم عبد الحليم نصر ويسلمه جائزة التصوير فى إحدى حفلات جمعية الفيلم بالقاهرة



صورة رقم (٥٢)
الكاتب سعد الدين وهبة ووزير الثقافة عبد الحميد رضوان يكرمان عبد الحليم نصر بحصوله على جائزة فى التصوير السينمائى .

من محمد حسني مبارك رئيس جمهورية مصر العربية
إلى السيد عبد الحليم محمد نصر ، من رواد العمل
في التصوير
[illegible]
وسام العلوم والفنون من الطبقة (الأولى)
[illegible]

صورة رقم (٥٣)
براءة وسام الفنون الذى حصل عليه من رئيس الجمهورية عام ١٩٨٢



شكل (١)

١ – خلفية منيرة مضاءة .

٢ – خلفية ظلية بقطع حاد .

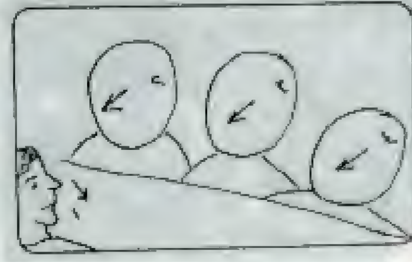


شكل (٢)

١ – الإضاءة الأساسية في اللقطة جزء من أباجورة عالية النصوع .

٢ – ليلى مراد راقدة على أريكة وفي ظل إلا من خطوط ضوئية على وجهها ناظرة إلى أعلى يساراً .

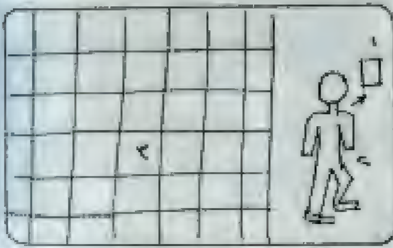
٣ – ٤ – مساحة الحجرة المتبقية في ظلام كامل .



شكل (٣)

١ – الأب منكسر في الطرف الأيسر قليل المساحة .

٢ – ٣ – ٤ – ثلاثة من أفراد العائلة متجهة أنظارهم للأب وفي كتلة مسيطرة ذات سيادة كبيرة في اللقطة .



شكل (٤)

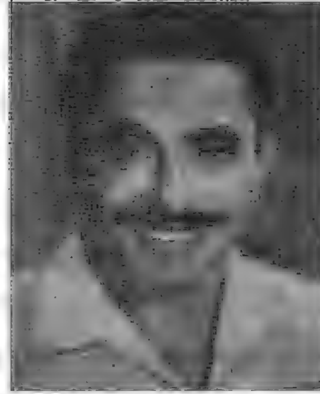
١ – فتحه الحجرة المحبوس بها ليلى مراد .

٢ – اتجاه سير أنور وجدى الصوت الذى يغنى .

٣ – حائط يسيطر كلياً على الصورة عليه ظلال متقطعة كسجن .

الباب الثالث

مدير التصوير عبد العزيز فهمى
(١٩٢٠ - ١٩٨٦) تعبيرًا متألقًا



من أقواله

« مهمة مدير التصوير الأولية أن يستحضر إلينا الإحساس بحركة الشمس سواء على المستوى الموضوعي الذى يتمثل فى تحديد اللحظة الزمنية التى يجرى فيها الحدث ، أو على المستوى النفسى الذى يتمثل فيما تحمله هذه اللحظة الزمنية من إيحاءات ، ووسيلته إلى ذلك التحكم فى الضوء . ويتكون الضوء كجمل كما تتكون اللغة ، وللتقريب - مع الاحتفاظ بالفارق - يمكن أن نشبه المصابيح بالنسبة للضوء كالكلمات بالنسبة للغة . فبعدد من المصابيح يمكن تكوين جملة ضوئية معينة ، وبعدد آخر أو بنفس العدد مع تغيير أوضاع المصابيح - يمكن الحصول على جملة أخرى » .

عبد العزيز فهمى

مجلة السينما عام ١٩٦٩

في الرابع من أبريل عام ١٩٢٠ ، ولد عبد لعزيز فهمي بالقاهرة بحي العباسية ، الذي هو حي جديد نسبياً ومتاخم لحي الظاهر المليء بدور العرض وبالتالي الأفلام الأجنبية المتنوعة ، حيث كان يسكن حي الظاهر بجانب المصريين مجاميع كبيرة من أفراد الجاليات الإيطالية واليونانية والأرمن واليهود والشوام . وكان انتشار دور العرض الشتوية والصيفية وكثرتها لتلائم هذا الحشد من الأذواق والثقافات .

استقر والده بالقاهرة ، وهو موظف حكومي من طبقة برجوازية صغيرة كأغلب موظفي الحكومة في هذا الزمن ، بعدما تنقل بين محافظات مصر كثيراً . كان عبد العزيز الابن الأكبر بين إخوته الصبية والبنات ، وفي سنوات تعليمه كان يمر يومياً أثناء ذهابه وإيابه من المدرسة على دار للعرض في طريقه ، ويقف أمام الدار (وفترينة) عرض صور الأفلام بما بها من مناظر وممثلين وحركة وتشويق ، وفي يوم قرر أن يدخل السينما ولا يذهب إلى المدرسة بما وفره من مصروفه . وبين جدرانها الرطبة وظلمة المكان الأثير انبعث ضوء قوي من بين الجالسين شد انتباهه ، وأخرج ذلك الطيف من الخيالات والصور على الشاشة ، فبهره وسحره ولعبت بداخله تلك البذرة الدءوب دائماً وهي ملكة النهم للمعرفة وكشف ما يحدث !! كانت المعرفة هي أهم محرك لعبد العزيز فهمي لينتقل بعد ذلك باحثاً عن تلك الحجرة التي ينبعث منها ذلك الشعاع الغامض وذهب إلى السلم الخلفي وصعد فهو يريد أن يعرف ما يحدث ، وما الحكاية خلف هذه الصالة الغاصة بالجمهور ؟ وهناك عندما تسلل ، شاهد ماكينتين عملاقتين يخرج منهما مدخنتان ، وصوت حركة الآلات برتابتها جعلته واقفاً للحظات وحين لاحظه لحسن حظه عامل العرض ، الطيب العجوز ، وكان إيطالياً بشوشاً من المولودين بمصر وعرف غرضه ، رحب به وشرح له ببساطة فكرة عرض الشرائط الفيلمية ، وآلة العرض والشاشة وخلافه . وبدون أن يدري (عبد العزيز) كان قد وقع في حب ذلك الشريط وتلك الآلات ، وذلك الخيال الساحر الذي يبعث الحياة على الشاشة الفضية .

كانت مدرسة (عبد العزيز) في الحي أجنبية وتعلم اللغة الإيطالية من ضمن مواد الدراسة ، مما أهله إلى مواصلة الدراسة في المدرسة الصناعية الإيطالية (دمبسكو) الموجودة حتى الآن بحي روض الفرج ليحصل في النهاية على شهادتها ، ليذهب مباشرة إلى صديقه العجوز الإيطالي عامل العرض ليعمل مساعداً له بدون مقابل حبا وعشقاً في ماكينات السينما التي أمامه (١) . وكان يذهب إليه يومياً ويكفيه المساعدة والجلوس لساعات طويلة في هذا المكان ، ومشاهدة الأفلام الجديدة أسبوعياً ولف شرائط الأفلام على منضدة الإعداد .

وعندما علم والده بقصته هذه ، وأن ما يستهويه تلك الآلات السينمائية ، عرض عليه أن يرشحه لصديق له يعمل موظفاً في (استديو مصر) المنشأ حديثاً ، وخاصة أنه يحمل إتمام شهادة (الدمبسكو) . وكان طلعت حرب باشا قد افتتح الاستوديو عام ٣٥ كأحد مؤسسات بنك مصر الاقتصادية ، ووفر له كافة الإمكانات التي تساعد على استيعاب السينما كإحدى كصناعة وفن حديث واستعان بالفنيين من الخارج ، وعمل على استقطاب الشباب المتعلم المحب لهذه المهنة ، بجانب إرسال البعثات الفنية إلى الخارج لتحصيل العلم والمعرفة كما نعلم من تاريخ هذا الصرح .

والتحق (عبد العزيز) للعمل بالاستوديو عام ١٩٣٧ وهو يبلغ من العمر سبعة عشر عاماً ، وتم تعيينه حسب مواصفات وترشيح صديق والده في إدارة التصوير التي كان يرأسها مصور فرنسي هو جاستون مادري وبجانبه مدير التصوير محمد عبد العظيم (٢) . ولقد التحق معه في نفس الفترة وفي نفس الإدارة ثلاثة شبان جدد ، هم : وحيد فريد وعبد الله ياقوت ومحمد عز العرب .

وأُرسل (عبد العزيز) إلى الجريدة السينمائية التي يصدرها الاستوديو شهرياً ثم كل نصف شهر ثم أسبوعياً ، وفيها تلاحق الكاميرا أهم أحداث مصر السياسية والاجتماعية والثقافية وتُعرض قبل الفيلم الروائي في دور العرض . كان مدير التصوير حسن مراد تلميذ الرائد محمد بيومي هو المسئول عن هذه الجريدة ، حيث يقوم بتصويرها وإخراجها وإعدادها وتنفيذ كل شيء فيها ، وعندما عُين (عبد العزيز) في الجريدة كانت وظيفته الأولى حمل حقائب الكاميرات والخامات وملاحقة حسن مراد في كل مكان في التصوير ، وكان هذا العمل باب السعد للشاب الجديد ، حيث فُتحت أمامه أبواب ذلك العالم الجديد وعرف أن التصوير السينمائي أهم من العرض السينمائي ، وأنه السر في صناعة الصورة وأن الكاميرا هي مفتاح السر ، وعرف ذلك سريعاً بتلك البذرة الدفينة داخله النهمة للمعرفة : ماهي الكاميرا ، ماهو الفيلم ، ما هي العدسة ، ما هو المعمل ، كيف يفتح العدسة ، كيف يكيف الضوء . كيف يكون سريع البديهة فيما يلقط ويسجل ويصور . متى تكون الصورة جيدة جميلة ، ومتى لا يصلح التصوير ! ولم تمض غير شهور واستطاع (عبد العزيز) بذلك الذكاء وتلك اليقظة أن يكون الساعد الأيمن لأستاذه ، بل تخطى ذلك بكثير حيث كلفه أستاذه بتصوير بعض الأحداث الثانوية غير المهمة ، وكانت النتيجة جيدة ومشجعة ، فأصبح مصوراً يغطي مع أُستاذه الأحداث .

ويكتسب خبرات سريعة وعديدة ويعمل داخل الاستوديو كذلك مساعداً للتصوير الروائي مع مديري التصوير المختلفين ، أمثال : محمد عبد العظيم ، ومصطفى حسن ، وفرانسوا (فيري)

فاركاش وغيرهم [٣] . وكان يلاحظ ذلك التنويع والتباين فى توزيع الضوء لكل منهم ويتعلم بحسن إدراكه المتميز سر توزيع الإضاءة بالبلاتوه ، وذلك الأسلوب الكلاسيكي المصقول من أساتذة راسخين فيه .

وبقيام الحرب العالمية الثانية وتقلص نشاط إستوديو مصر وعدم رغبته فى زيادة مرتبات العاملين به لظروف الغلاء التى أصابت مصر بظروف الحرب ، ترك عبد العزيز فهمى الاستوديو وعمل مع الفرنسيين الأحرار [٤] كمصور حربى ، وبعد انتهاء الحرب عام ١٩٤٥ ، يصور عبد العزيز فهمى أول أفلامه الروائية للسينما المصرية عام ١٩٤٦ . وهو بذلك يعتبر نابغة ، إذ إنه خلال تسع سنوات فقط تعلم واستوعب التصوير السينمائى من أساتذته المختلفين ، وأصبح له من الخبرة ما يؤهله لمسئولية القيام بتصوير فيلم روائى .

ولم يختلف أسلوب مدير التصوير الشاب عن أساليب التصوير السائدة أيامها ، فهو تواجد على الساحة كمصور جيد مقلد لمن سبقوه ، وكان نشطاً سريع التكيف لمتطلبات العمل – السوق السينمائية – وخاصة الإنتاج السريع ، حيث إن أغلب أفلام هذه الفترة كان لها رواج خاص وانتشار فى مصر والعالم العربى واستمر هذا حتى منتصف العقد الخامس ، فقد أنتجت السينما المصرية فى هذه السنوات عدداً لا بأس به من الأفلام كما نرى :

عام ١٩٤٦ عدد ٥٢ فيلماً ... صور منها أول أفلامه .

عام ١٩٤٧ عدد ٥٥ فيلماً ... صور منها فيلمين .

عام ١٩٤٨ عدد ٤٩ فيلماً ... صور منها ثلاثة .

عام ١٩٤٩ عدد ٤٤ فيلماً ... صور منها أربعة .

عام ١٩٥٠ عدد ٤٨ فيلماً ... صور منها ثلاثة .

عام ١٩٥١ عدد ٥٢ فيلماً ... صور منها ثلاثة .

عام ١٩٥٢ عدد ٥٩ فيلماً ... صور منها أربعة .

عام ١٩٥٣ عدد ٦٢ فيلماً ... صور منها أربعة .

عام ١٩٥٤ عدد ٦٦ فيلماً ... صور منها أربعة .

عام ١٩٥٥ عدد ٥٢ فيلماً ... صور منها فيلمين .

ولقد كانت لهذه الوفرة فى الإنتاج السينمائى فيلمين تأثير جيد على نتاج عبد العزيز فهمى ، حيث تمكن بالعمل المستمر من تطوير أسلوبه الكلاسيكى المكتسب إلى قمة الإتقان ، وربما أكبر دليل على ذلك فيلم (عائشة) عام ١٩٥٣ إخراج جمال مدكور ، حيث يظهر تمكنه الشديد ولعبه بالضوء والظلال والتقطيعات الظلية بشكل ملفت للغاية .

وفى عام ١٩٥٥ ، عمل مصوراً على الوحدة الثانية للفيلم العالمى الأمريكى ؛ (عبد الله الكبير) ، والذى صور بمصر من تصوير الأمريكى (لى جارمز) [٥] مدير التصوير ذائع الصيت ، وكان الفيلم بالألوان ، مما أكسبه خبرة واسعة كبيرة بالتعامل مع الحلول اللونية مثل ضبط ومعرفة الاتزان اللونى وقياس درجة حرارة اللون المناسبة للفيلم والفروق الأساسية بين التصوير الملون الخارجى والداخلى ، وكيفية السيطرة على التغيرات المستمرة فى ضوء النهار لدرجة (الكلفين) وما إلى ذلك ، وكان ذلك مجهولا وغير مطبق من قبل في التصوير بالأبيض والأسود .

بل زاد على ذلك بأن كلف أخاه الأصغر محمود فهمى [٦] الذى كان يعمل مساعداً له بتدوين كل التصرفات الضوئية وأرقام لفائف الجيلاتين الملون واستعمالاتها ، والمرشحات المستعملة فى ضبط الاتزان وكل شيء فى (نوتة) صغيرة يومياً حتى تكون مرجعاً مستمراً لهما بعد ذلك [٧] . ويعد هذا الفيلم صور عبد العزيز فهمى مجموعة أفلام قصيرة وتسجيلية ملونة ، مثل الفيلم القصير (يوم الهنا) عام ١٩٥٥ إخراج محمد كريم ، ورقصات لفرقة رضا إخراج على رضا وفيلم (إلى حلوان) للمخرج التسجيلى سعد نديم عام ١٩٥٩ . وكانت مصلحة الفنون ، الجهاز الفنى الثقافى الذى أنشأته ثورة يوليو ، هو الجهة الممولة لهذه الأفلام قبل إنشاء وزارة الإرشاد القومى التى تم بعد ذلك تقسيمها إلى وزارة الإعلام ووزارة الثقافة .

ولقد اعترف عبد العزيز فهمى جزءاً كبيراً من تكوين ذوقه السينمائى ورهافة صورته ومعرفته من رافدين جديدين غير تقليديين ، حيث كان يسكن معه الأستاذ شوقى عطا الله المدير بشركة كوداك مصر لتسويق الأفلام الخام السينمائية ، وكانا يقيمان بنفس العمارة بميدان تريومف بمصر الجديدة المملوكة للسيدة الرائدة والممثلة القديرة آسيا داغر . ولقد أثمر هذا الجوار صداقة ، حيث ترجم الأستاذ شوقى أمهات الكتب الفنية والنشرات الخاصة بالتصوير والخامات ، واطلع عبد العزيز فهمى أولا بأول على التطورات والتقنيات المتجددة للأفلام ، وخاصة دخول الألوان للفيلم المصرى وكانت المعلومات العلمية قليلة إلا لمن يجيدون اللغات الحية الفرنسية أو الإنجليزية [٨] ، وأصبح جلياً فى أعماله الملونة الأولى أنها تختلف عن زملائه .

أما الرافد الثانى ، فهو ارتباطه بالتدريس بالمعهد العالى للسينما ومشاهدته عروض أفلام الموجة الجديدة الفرنسية وتأثره به بقوة ، لدرجة أنه أبدى رأيه لمن حوله مرة بعد مشاهدة فيلم ، على آخر نفس ، للمخرج جان لوك جودار ومن تصوير راؤول كوتار (٩) إذ قال ما معناه (إن الواحد يجب أن يتوقف ويعيد حساباته ، إنهم يصنعون صورة مختلفة) ثم صاح قائلاً (معقولة ده ؟؟ الواحد نفوخه اتلخبط ، كل إللى أنا بشتغله طول عمرى يجب أن ينتهى ، ولازم أفكر بطريقة جديدة !!!) (١٠) .

كان لطريقة تصوير أفلام الموجة الجديدة الفرنسية صدى وصدمة ليس فقط لعبد العزيز فهمى، كما قد نعتقد ، بل إن إرهاصات هذا الأسلوب قد ظهرت من قبل فى السينما الإيطالية ولكن مع الموجة الجديدة الفرنسية شوهد أكثر وانتشر عالمياً . فكان أسلوب محاكاة الواقع ومصداقية الإضاءة وحركة الكاميرا الحرة المحمولة باليد وحرية حركتها فى الأماكن الطبيعية واستعمال الضوء المنتشر والصورة الناعمة غير الحادة ، واقتحام أماكن لأناس حقيقيين واقتراب الكاميرا من مشاكلهم كل ذلك جعل لهذه السينما طعماً مختلفاً بالكامل عن التصوير وبأسلوب السينما الأمريكية السائدة ، وبكلاسيكياتها المعهودة . بل إن هذه الموجة قد أثرت على قلعة هوليوود نفسها وهزت عروش مصورين كثيرين فى الولايات المتحدة ، وفرضت جيلاً آخر من المصورين من الشرق الأمريكى (نيويورك) ومن الأجانب الأوروبيين الذين استوطنوا هناك بعد ذلك (١١) .

ونجد عبد العزيز فهمى بعد ذلك فناناً آخر أطلق لنفسه العنان للإبداع المرئى بالطريقة الحرة هذه ، بل زاد عليه تلك التعبيرية التى بلورت فهمه لوظيفة الصورة بعد ذلك ، وربما يعتبر فيلم (فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥ إخراج يوسف شاهين بداية هذه المرحلة المختلفة تماماً له ، حتى إنه حين عرض الفيلم لأول مرة بالقاهرة ، قيل وقتها بين زملائه المصورين إنه صور بالطريقة اليابانية (١٢) لكثرة ما استعمل به من إضاءة منتشرة وناعمة ومرتدة من الديكور ، وعدم الاعتماد على الإضاءة المركزة كما كان يستعمل فى الماضى ،ومن وقتها زادت أحاديثه فى مختلف المحافل والصحف على أنه يستعمل الإضاءة المنعكسة المنتشرة .

ولعبد العزيز فهمى موقف مشرف فى تاريخ السينما المصرية ، فقد تزعم ثورة عارمة فى نقابة السينمائيين المحترفين فى أوائل الخمسينيات ، ضد وجود أربعة من المصورين الأجانب الذين حضروا إلى مصر للإقامة والعمل ، مما كان يقلل فرص العمل والرزق للمصورين المصريين ، وكانت الحجة أن لا خبرة للمصريين بالتصوير الملون ، والمصورون الأربعة هم :

١ – ماسيمو دلا ماتو الإيطالى الجنسية والذى تزوج من الممثلة لولا صدقى وصور أكثر من فيلم .

٢– والتر هولكمب الأمريكى الجنسية والذى أقام بالقاهرة مفضلاً جوها الصحو المشمس الذى يلائم صحته وصور عدد بسيطاً من الأفلام .

٣ – ويلى فيكتورفيتش الفرنسى الجنسية والذى أحضره استوديو نحاس ليصور أول فيلم مصرى كامل ملون (بابا عريس) عام ١٩٥٠ إخراج حسين فوزى ، وصور فيلماً آخر (ست الحسن) لنيازى مصطفى .

٤ – جورج مليون الفرنسى الجنسية والذى أحضره المخرج المنتج حلمى رفلة لتصوير أفلام ملونة للمطرب محمد فوزى .

ولقد تم فى النهاية إيقاف عملهم وسفرهم ، ولقد أخطأ الكثيرون حين قوبلت الحادثة على أنها تعصب من عبد العزيز فهمى وزملائه المصريين ضد الأجانب العاملين بالسينما فى مصر ، حيث لم يكن ذلك حقيقياً لأن فى ذلك الوقت كان هناك العديد من الأجانب العاملين فى السينما المصرية فى كافة التخصصات ، وأذكر منهم فى التصوير بالذات كليليو شيشيفللى ، وبرونو سالفى الإيطاليين، لكن كان هدف الحملة هو إيقاف أى أجنبى جديد عن العمل فى السينما المصرية ، ونحن نعلم أنه فى ذلك الوقت وقبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان للنفوذ الأجنبى سيادة كبيرة فى مصر ، وأن عمل الأجانب فى أى بلد فى الدنيا تنظمه لوائح .

ولقد ارتبط التصوير عند عبد العزيز فهمى فى مرحلته الناضجة بما يمكن أن يطلق عليه التعبيرية البصرية ، وعند استرجاع هذه الطريقة فى تصويره نحس بنضج كبير فى أفلامه فى هذه المرحلة ، حيث نجد أنه استطاع برؤية خاصة ومفهوم متقدم ، أن يعبر بتوظيف الصورة درامياً فى السينما المصرية بصورة مختلفة عن الموجود السائد ، فقد أصبح واعياً بقواعد وفنون وحيل التصوير جيداً ، وكان شخصية فنية فريدة ؛ بها تحدى الفنان وشطحات الخيال ، فكسر الكثير من القواعد الجامدة ليستخلص رؤيته الذاتية للصورة السينمائية .

وفى اعتقادى ، أنه قد نجح وحقق لنفسه مكانة منفردة بين أقرانه من المصورين المصريين ، فالتعبيرية فى الفنون قامت على إعلاء الحدس والحياة الداخلية لرؤية الفنان على حساب الحياة الواقعية الخارجية ، ولقد وظف عبد العزيز فهمى ذلك فى أفلامه بطريقتين .. إحساسه الشخصى الحدسى ، ثم قيمة هذا الحدث للموقف الدرامى الموجود على الشاشة وترجمة ذلك إلى جملة ضوئية بلغة الإحساس والجمال .

لذا ، أصبحت أفلامه تغوص في تفاصيل ضوئية ومعالجات بصرية تثرى العمل الفيلمي ، ولقد ساعده على ذلك عمله مع عدد من المخرجين الجدد الذين اهتموا معه بشكل ولغة الصورة السينمائية التي هي الأساس في اللغة السينمائية .

وكانت رؤيته الفنية في توظيف الشكل – أي الصورة بما تحمل – تساعد على إظهار المضمون ، وفي بعض الأحيان كان يبالغ في هذا التوظيف بحيث يطغى بجمالياته البصرية على المضمون ، ولا تكون هذه الظاهرة واضحة في أعماله إلا إذا كان المخرج ضعيفاً في رؤيته الفنية .

وحسب تصريحاته ، يعتبر استخدام الضوء أهم شيء عنده ولذلك كان يمضى وقتاً كبيراً في ضبط إضاءة اللقطة ، وهذا جعل الكثيرين في الوسط السينمائي يتجنبون العمل معه لزيادة عدد أيام التصوير وبالتالي زيادة التكاليف المادية للفيلم ، ولكن ذلك لم يثنه أبداً عن التمسك باتجاهه وطريق إبداعه .

وعبد العزيز فهمي من مديري التصوير الذين لفتوا النظر بأعمالهم وأحاديثهم المتنوعة والكثيرة في المجالات والنشرات ، ويدور الجدل والحوار على أفلامه ، حيث يؤكد خلاصة فكره بقوله :

(إن عمل أدواتي في الفيلم عبارة عن جمل ضوئية ، والعزف على هذه الجمل هو ما يميز مصوراً عن الآخر) (١٣) .

(الصورة دائماً في حاجة إلى العطاء لتثرى لغة الفيلم وتغذيه) (١٤) .

(ليس المهم أن تصنع مشهداً مركباً لتستعرض عضلاتك ، بل الأهم هو أن تصنع صورة خلاقة تصل بها إلى قلب المشاهد) (١٥) .

انفرد بالصورة واعتبر صاحب منمنمات مرئية ، وصل حسه إلى تعبيرية جمالية وكان هذا ملعبه ، تعبيرية الضوء هي مفتاح لغته ، وبالتالي اقترب بالصورة السينمائية من المفاهيم الحديثة .

وعبد العزيز فهمي من المصورين الذين يتمسكون بآرائهم ويحاربون من أجلها مهما يكن ، وخاصة في الرؤية الفنية الصحيحة . فقد حكى لي مدير التصوير وحيد فريد أنه في أحد الأيام وأثناء عمله بالبلاتوه دخل عليه عبد العزيز فهمي والمخرج يوسف شاهين أثناء تصويرهما فيلم (جميلة) بالبلاتوه المجاور عام ١٩٥٧ ، حيث احتكما إليه فنياً بعد ما نشب الخلاف بينهما في لقطة بعدسة منفرجة واسعة (٢٨ مللي) أو أكثر – فهو لا يتذكر – بحيث يحتفظ بوجه الممثلة (ماجدة) في أمامية الصورة وقريباً جداً من العدسة ، وفي الطرف الآخر من الصورة باب سيدخل منه أحد

الممثلين ، وكان اعتراض عبد العزيز فهمي بأن ذلك بصرياً سيشوه وجه الممثلة تشويهاً شديداً مخالفاً لحقيقتها ويظهرها قبيحة للغاية (١٦) ، ولكن مع إصرار المخرج اشتد الخلاف فذهبا إلى وحيد فريد الذي كان يتسم دائماً بالهدوء والأعصاب الباردة ، وبعد مناقشات أقنع وحيد فريد المخرج بتقسيم اللقطة إلى لقطتين ، واحدة لوجه الممثلة والأخرى لدخول الممثل من الباب ثم جمعهما معاً .

وأذكر حادثة ثانية عاصرتها تؤكد ذلك التمسك بوجهة نظره الصحيحة ، وإن كانت في مجال فني آخر غير التصوير ، حيث قام في عام ١٩٧٠ بإنتاج فيلم (زوجتي والكلب) بنظام المنتج المنفذ بمؤسسة السينما المصرية وقتها ، وكان أول الأفلام الروائية للمخرج سعيد مرزوق ، ويعتبر من التحف الفيلمية بصرياً لعبد العزيز فهمي ، ولقد نشب خلاف حاد بينهما بتغيير مكان تصوير الأحداث الخارجية المرتبطة بالفنار ، حيث تمت معاينة وتخيلات المخرج على فنار (جزيرة شدوان) بالغردقة ، ولكن للظروف العسكرية التي تمر بها البلاد وقتها وبعد نكسة ١٩٦٧ أصبح التصوير في هذه المنطقة المواجهة لرأس جزيرة سيناء المحتلة صعباً ومحالاً ، مما جعل عبد العزيز فهمي يغير المكان إلى فنار (المكس) بالإسكندرية ، ولكن المخرج اعترض لأن في هذه الحالة ستكون زاوية الشاطئ بالكامل (ميتة) لا يستطيع تصويرها لأنها مليئة بالبيوت ، وأحداث الفيلم تتكلم عن حالة فنار منعزل في جزيرة وسط البحر ، وبخبرة عبد العزيز فهمي الفنية وضح للمخرج أنه يمكن فنياً تجنب هذه الزاوية والوصول إلى حلول في التصوير مرضية للغاية ، ولكن المخرج لم يوافق واقترح فنارات أخرى في القصير أو جزيرة الأخوين بالبحر الأحمر ، وكانت نبرة النقاش الحادة قد وصلت إلى الصحف والمجلات الفنية والنشرات المهتمة بالسينما . وكان للسينمائيين الشبان منبر يسمّى (مجلة الغاضبين) ملحق بمجلة الكواكب ، باشر الهجوم المستمر على الفنان عبد العزيز فهمي بأسلوب يخلو من المصداقية والذوق حيث لقبوه بالمقاول والتاجر وبشكل فيه كثير من التجريح لشخصه قبل فنه ، وما كان منه إلا زاد إصراره على رأيه الصحيح إنتاجياً وفنياً ، وظهر الفيلم كما شاهدنا تحفة فنية للمخرج الشاب قبل أي فنان آخر ، ولم نشعر للحظة أن الفنار في منطقة سكنية .

من يعرف عبد العزيز فهمي يعلم أنه إنسان صريح وواضح ابن بلد في تصرفاته – ما في قلبه على لسانه – وإن كان عصبي المزاج عندما تواجهه مشكلة ما ، ضحوك صاحب نكتة تلقائية ، وكان مغرماً بارتداء الملابس البيضاء ، ويعلق على ذلك ساخراً بأنها تقيه من حرارة الشمس – وهذا صحيح علمياً ، وإن كانت تخفف فقط – ويصرح أنها تعبر عن شخصيته الواضحة البيضاء التي لا تحمل الضغينة لأحد .

وأذكر في أحد أيام عام ١٩٨٥ أني استضفته في سيارتي من تحت منزله صدفة ، وكان متوجهاً إلى معهد السينما بالهرم وهو نفس طريقي ، وكانت فرصة جيدة (للدردشة) معه واقترابي من فكره ، فأنا لم يسعدني الحظ بأن أكون تلميذاً له بمعهد السينما أو العمل معه بعد ذلك ، وأنا أعتز بهذا الفنان داخل نفسي لشيء ستعرفه بعد سطور قليلة ، وطول زمن الطريق الذي كان مزدحماً ، لم يتكلم إلا عن السينما . فهو عاشق حقيقي لها ، تستشعر ذلك وأنت تسمعه ويتدفق الحوار والكلام من فمه ، لم نتكلم في أمور فنية خاصة بالتصوير ، لكن كان شاغلنا أزمة الإنتاج السينمائي والطريق المسدود أمام تطور إبداعات السينمائيين بعدما تخلت الدولة عن دعم السينما وسحبت يدها ، وخاصة أن السينما من الفنون المكلفة اقتصادياً ، وكان يتوجس شراً من طريقة (سلق) – حسب تعبيره – الصورة في التلفزيون ويعتقد أن ذلك سيؤثر بالسلب على ذوق وإيقاع الجماهير ، حيث ستتعود على أحداث الصورة الراكدة المملة التي يكون الحوار فيها هو المهم ، وبعيدة تماماً عن الجماليات التشكيلية الموحية للمعنى ، ولقد كان على صواب ولم يمتد به العمر حتى يرى كيف تدهورت فعلاً جماليات الصورة داخل هذا الجهاز الواسع الانتشار وأصبحت لغواً لا قيمة لها فنياً .

وما لم أحكه لعبد العزيز فهمي واحتفظت به لنفسي وأصرح به الآن لأول مرة أنه في بداية اهتمامي بتعلم السينما بعدما علمت في ١٤ أكتوبر عام ١٩٥٩ بافتتاح معهد السينما لتعليم السينما ، وكنت في حيرة من أمري فقد قررت أن السينما هي طريقي في الحياة بدون فهم كامل لأي شيء فيها ، وكانت هوايتي مشاهدة الأفلام وكتابة تعليقات خاصة عليها في كراسة ، ثم لصق إعلان الصحف للفيلم في الكراسة ، كنت أشاهد من أربعة إلى خمسة أفلام أسبوعياً وكنت أكتب نقداً بدائياً لبعضها في مجلة المدرسة المطبوعة (النموذجية) التي كان تصدرها جماعة هواية الصحافة شهرياً بمدرسة النقراشي النموذجية الثانوية بحدائق القبة ، وكان سبب حيرتي اختيار طريقي بعيداً عن التمثيل تماما وإن كنت مبهوراً بتدريبات الفنان / عدلي كاسب لفريق التمثيل بالمدرسة وأحضر البروفات في مسرحها ، وفي هذه المرحلة ساقتني الظروف لمشاهدة فيلم (جسر الخالدين) من تصويره وإخراج محمود إسماعيل عام ١٩٦٠ ، وعندما شاهدته استقر رأيي بشكل ما بعد أن بهرني تصوير الفيلم وتنبهت بأن السينما لغة صورة ، وأن هذا المصور (عبد العزيز فهمي) استطاع أن يخطفني ويشدني ببلاغة الصورة وفنه ، وفي الفترة نفسها شاهدت (الناصر صلاح الدين) لمدير التصوير وديد سري ، وإخراج يوسف شاهين ، مما أكد وحدد طريقي واختياري للتصوير السينمائي مهنة لمستقبلي .

كون عبد العزيز فهمي عام ١٩٥٩ شركة للإنتاج السينمائي باسم (شركة الفنانين المتحدين) ، حيث كانت شركة عائلية تضم معه أخاه مدير التصوير محمود فهمي ، وزوج أخته

مهندس الديكور عبد المنعم شكري ، وكان باكورة إنتاجهم فيلم (السفيرة عزيزة) عام ١٩٦١ إخراج طلبة رضوان ، وأنتجت الشركة حوالي اثني عشر فيلماً روائياً .

ولقد أعطى عبد العزيز فهمي للمصور السينمائي قيمة أدبية وفنية كبيرة لم تكن ظاهرة من قبل في الوسط الفني والصحفي والنقد الفني ، وذلك بكثرة أحاديثه وأعماله وإثارته قضية قيمة الصورة السينمائية الدرامية ، وعدم التركيز فقط على (الحدوته) وسردها كما هو سائد ، بل يجب التركيز على الحدوته من خلال معالجتها بصرياً وفنياً . وكان في ذلك ذا صوت عال ، بل أحياناً مشاغباً يغضب من المخرجين الذين يريدون تحديد دور التصوير السينمائي كأحد فروع الإبداع الفيلمي . وكثر نقد النقاد وتحاليلهم لأعماله الفنية ، واستشعر الجمهور قيمة فنية ، وساعد على ذلك عرضها في التليفزيون عدة مرات وحضوره ندوات عنها ، بل يكفي ظهور برنامج عنه بعد رحيله باسم (قمم مصرية) يتكلم عن فنه وأعماله وإبداعه . وأنا لا أستطيع أن أتخيل أفلاماً ، مثل : (المومياء) و (زوجتي والكلب) ، و(المستحيل) بدون تصوير عبد العزيز فهمي لأن بصمة عمله كمصور بها واضحة ومتألقة .

وإني أتذكر له حديثاً قرأته في مجلة صباح الخير أو روز اليوسف في منتصف السبعينيات يقول مدلوله تقريبياً عن نفسه (أنا زهرة جميلة متفتحة ، في حوض وروده لم تتفتح بعد) وربما بهذا الإيجاز البليغ ، وبإحساس الفنان بنفسه ، يحاول أن يصف حالته الفنية بأنه يسبق معاصريه في الانفتاح على مدارس التصوير الأحدث عالمياً . وهو محق في ذلك .

وعبد العزيز فهمي من المصورين القلائل الذين اهتموا بالأعمال والفنون التشكيلية ، وتأثر بها وتذوقها جيداً ، وكان يحب أعمال الرسام الهولندي (رمبرانت) ١٦٠٦ - ١٦٦٩ ، وكان يدرس لوحاته لطلبته بمعهد السينما ولاسيما عبقريته في تشكيل الظل والنور في أعماله [١٧] .

تقول الناقدة والفنانة التشكيلية فاطمة علي في كتابها عن (رمبرانت) بإيجاز بليغ [١٨] : « صراع الظل والنور هو العبقري الذي لم يطاوله أحد من الفنانين قدرة وإبداعاً في ترويضهما ، فعلى مدى حياته غاصت فرشاته تتنقل في اللون الداكن عن خيوط النور تنتشله ، تنشره ضوءاً يطفو فوق وجه الإنسان أو جزء منه ، أو قطعة ثوب ليوجهه حيثما يجب أن يكون درامياً وفنياً ، فصار الضوء والإعتام على سطح لوحاته إنسانياً . ودرامية لوحاته لا تحتمل الوسط الضوئي فإما الضوء أو الإعتام في المصدر ، لذلك يأتي ضوءه هاجماً مشعاً من خلال نافذة يقتحمها نور الخارج ، أو يأتي باهتاً معتماً متسللاً عبر شمعة منزوية في أحد أركان المشهد أو مصباح في عمق اللوحة » .

ومن متابعة أعمال عبد العزيز فهمي الفيلمية في أفلام مثل (جسر الخالدين) أو إضاءة وجه سميرة أحمد – العمياء – والظلال تملأ فجوتي العينين ، أو تصرفاته الضوئية في فيلم (المستحيل) ، أو (زوجتي والكلب) نلاحظ ذلك الارتباط المحبب بين الظل والنور عند رمبرانت وعند عبد العزيز فهمي وتأثره الكبير به .

ولقد كان عبد العزيز فهمي يضرب عرض الحائط بالوقت في تصويره انتظاراً للزمن المناسب لضوء اللقطة ، فإن هدفه الحصول على تأثير درامي صحيح . ولذلك فهو لن يصور إلا ما يراه في خياله وجيداً ، ونلاحظ ذلك مثلاً في فيلم (السيرك) ، انتظار دخول ضوء الشمس بطريقة معينة ، وكان مغرماً بوضع زاوية الكاميرا في أماكن غير تقليدية وصعبة ، مثلاً في وسط ترعة أو جدول ماء أو حقل أرز ، أو عبر ارتفاع ما ، فمن منا لا يذكر الزاوية العلوية لتمثال سعد زغلول في فيلم (فجر يوم جديد) . ولهذا كانت صورته مختلفة تنشد التجديد في مكان زاويته ، وفي تصرفات ضوئها .

مثلت أعمال عبد العزيز فهمي في كثير من المهرجانات الدولية ، وربما كان أشهرها فيلم (يوم أن تحصى السنين) الشهير بالمومياء للمخرج الفذ الراحل شادي عبد السلام .

ولقد حصل عبد العزيز فهمي على الجوائز التالية :

١ – عام ١٩٥٩ – الجائزة الأولى في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (جميلة) .

٢ – عام ١٩٦٣ – جائزة الإنتاج في مسابقة الدولة عن فيلم (إجازة نصف السنة) بالألوان .

٣ – عام ١٩٦٣ – جائزة المركز الكاثوليكي المصري لأحسن فيلم (إجازة نصف السنة) .

٤ – عام ١٩٦٤ – الجائزة الثانية عن تصويره لفيلم (العيد الثاني عشر لثورة ٢٣ يوليو) فيلم قصير إخراج عاطف سالم .

٥ – عام ١٩٦٧ – الجائزة الثانية في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (النصف الآخر) .

٦ – عام ١٩٦٨ – الجائزة الثانية في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (السيرك) .

٧ – عام ١٩٧٠ – شهادة تقدير من وزارة الثقافة عن فيلم (المومياء) .

٨ – عام ١٩٧٢ – الجائزة الأولى في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (بيت من رمال) .

٩ – عام ١٩٧٣ – جائزة الدولة التشجيعية في الفنون عن تصوير فيلم (المومياء) .

١٠ – عام ١٩٧٤ – الجائزة الأولى في التصوير للفيلم الروائي القصير (أغنية الموت) في المهرجان القومي للأفلام التسجيلية القصيرة .

١١ – عام ١٩٧٤ – الجائزة الثانية في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (غرباء) .

١٢ – عام ١٩٧٥ – الجائزة الأولى في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (الهارب) .

١٣ – عام ١٩٧٥ – وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من رئيس الجمهورية في التصوير السينمائي .

١٤ – عام ١٩٧٥ – جائزة أحسن تصوير عن فيلم (أبناء الصمت) من مهرجان جمعية الفيلم السنوي للسينما المصرية .

١٥ – عام ١٩٧٦ – جائزة أحسن تصوير عن فيلم (المومياء) من مهرجان جمعية الفيلم السنوي للسينما المصرية .

١٦ – عام ١٩٧٧ – جائزة أحسن تصوير عن فيلم (عودة الابن الضال) من مهرجان جمعية الفيلم السنوي للسينما المصرية .

١٧ – عام ١٩٧٩ – جائزة الإمتياز في التصوير لمجموعة أفلامه المميزة فنيا وخاصة لفيلم (وراء الشمس) في مهرجان جمعية الفيلم القومي للسينما المصرية .

١٨ – عام ١٩٨٤ – جائزة لجنة التحكيم للذين حصلوا على أكبر عدد من الجوائز طوال المهرجانات السابقة لجمعية الفيلم .

إبداعه من خلال أفلامه

بادئ ذي بدء ، لا يمكن أن يصنع المصور شيئاً إلا بموافقة المخرج عليه ، وذلك لإعلاء شأن الدراما في الصورة وبالتالي الفيلم ، ويكون المصور محظوظاً بالفعل إذا عمل مع مخرج واع فاهم مدرك لنوعيات التشكيل الفني الإبداعي للصورة ، أكثر من وعيه واعتماده على السرد الحواري كأساس للعمل الفيلمي . فالحوار مكمل ومهم ولكن ليس بأهمية الصورة الخلاقة للمعنى . وللأسف ، هؤلاء المخرجون الواعون بالصورة قليلون في السينما المصرية .

وبالتالي حين يعمل مصور فنان واع مع مخرج جديد متفتح للتجديد . ولا يمانع في التجريب ، تظهر هنا بالضرورة موهبة المصور ، وربما من أهم ميزات عبد العزيز فهمي أنه عمل

مع مخرجين من هذا النوع ، فاهمين محبين للتجديد والتجريب ، أمثال حسين كمال وشادى عبد السلام وتوفيق صالح وسعيد مرزوق ، وبالطبع يمثل الموضوع الدرامى وقيمته المطروحة أهمية قصوى فى عمل المخرج الجديد والمصور المبدع .

أطرح هذه الرؤية لأنى لاحظت ذلك التألق الملحوظ فى عمل عبد العزيز فهمى مع المخرجين الجدد فى أول أفلامهم ، حيث كان عوناً كبيراً لهم ، ليس فقط فنياً ولكن معنوياً [١٩] كما علمت من بعض حوادث فيلم (المومياء) مثلاً ، حين بدأ الفيلم بمدير التصوير أحمد خورشيد (١٩١٣ – ١٩٧٣) ولكن لاستحالة التفاهم والرؤية الفنية المشتركة بينه وبين شادى عبد السلام ، تم استدعاء عبد العزيز فهمى للبدء من جديد مع المخرج الشاب والاستغناء عما صور من قبل مع أحمد خورشيد .

– المرحلة الأولى : الكلاسيكية المصقولة كأغلب مصورى زمنه .

– المرحلة الثانية : الكلاسيكية ذات المسحة التعبيرية وهى المرحلة الناضجة فى أعماله .

وإذا تكلمنا عن المرحلة الأولى فلا جديد فيها ، فهى مثل ما عرضنا فى أول الفصلين الأول والثانى من الكتاب ، وتعبير أفلام مثل (عائشة) عام ١٩٥٣ أو (سيجارة وكاس) عام ١٩٥٥ ذات قيمة كلاسيكية مصقولة بكل قيمها الفنية .

ولكننا نلاحظ فى نهاية هذه المرحلة فى أفلام مثل (عائشة) عام ١٩٥٣ و(جميلة) ١٩٥٨ أو (جسر الخالدين) عام ١٩٦٠ ، اتجاهاً يميل إلى تعبيرية بصرية تخرج من قلب الكلاسيكية ذاتها ، ويقترب بشكل ما من مفهوم التشكيل (الرمبرانتى) بخطى حثيثة ، وليس هناك تناقض بين التعبيرية كمذهب والظل والنور عند (رمبرانت) بل ربما يساعدان بعضهما البعض فى تشكيل محبب عند عبد العزيز فهمى ذاته ، ونلاحظ ذلك من أقواله فى أحد الحوارات [٢٠] حيث طرح عليه سؤال : ماذا عن المشاكل الإبداعية المتعلقة بالضوء ؟ أقصد أن تقدم لنا بعض الأمثلة التى يقوم فيها الضوء بدور أساسى بارز فى التعبير الدرامى .

فيجيب عبد العزيز فهمى : عندما يلجأ مدير التصوير إلى إضاءة مشهد من مشاهد الفيلم يدور فى محكمة مثلاً ، عليه أن يبرز بإضاءته المبهرة رمز العدالة الذى تمثله المحكمة ، ولكن المحكمة التى دارت فيها محاكمة المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد فى الفيلم الذى يحمل اسمها من إخراج يوسف شاهين ، لم تكن محكمة عادلة ، وكان لا بد للإضاءة من المساهمة فى إبراز هذا المعنى ،

فكيف تم توظيفها لذلك ؟ فى إحدى جمل الحوار وصف محامى الدفاع المحكمة بأنها غابة من الوحوش وأخذت من عبارته مفتاح إضاءتى . فرشت الخلفية الموجودة خلف هيئة القضاة ظلالاً متقاطعة وكأنها ديدان وثعابين ، بأن وضعت أمام مصدر الضوء الخاص بها لوحين من الأبلاكش المفرغ على الهيئة التى أردتها ، أما بالنسبة لهيئة القضاء نفسها فقد أسقطت عليهم النور من أعلى بزاوية ١٢٠ بحيث وجه القاضى مظلماً والضوء الساقط يحدد الخطوط العامة للجسم ، وعندما يلتفت أحد القضاة موجهاً اتهامه لجميلة يقع تحت بقعة من الضوء تظهر شراسته وتبدو البقعة كأنها لهب من جهنم ، وعلى عكس ذلك كان تعامل الضوء مع صورة (جميلة) وخلفيتها التى تشير إلى الجزائر فى دفاعها عن الحرية والسلام بقدر ما تشير هيئة المحكمة إلى الاستعمار وبشاعته فجعلت إضاءة الخلفية هادئة خالية من الظلال تحمل معانى الصفاء والسلام . وفى مقابل الإضاءة الحادة على القضاة ، كانت الإضاءة ناعمة جداً على (جميلة) حتى تبدو كالقديسين . وفى فيلم (جسر الخالدين) إخراج محمود إسماعيل كان البطل رساماً . وعليه ، كنت أحاول دائماً أن أجعل الصورة شبه مرسومة بالضوء ، باستخدام مصادر ضوء من الخلف تحدد إطاراً من النور حول تضاريس الجسم .

ويشرح عبد العزيز فهمى طريقة عمله بقوله : (٢) أتعامل مع كل المخرجين حسب طريقة كل منهم ، وفى رأيى أن قمة التعاون هى أن يكون للمخرج ومدير التصوير رؤية واحدة للفيلم وكأنهما شخص واحد . وجميع التأثيرات الفنية التى تظهر فى أفلامى هى نتيجة نقاش مسبق مع المخرج ، ومن قراءة السيناريو بتمعن مقدماً ، حتى تظهر لى الصورة واضحة فى ذهنى قبل دخول مكان التصوير ، وقد أغير رأيى فى الموقع نتيجة وجود شىء يوحى إلى بهذا التغيير إلى الأفضل .

وفى جزء آخر يقول : إننى أتفق مع المخرج على تحريك آلة التصوير وعلى تكوين اللقطة فى أولها وفى آخرها بتوزيع الإضاءة ، وأبدأ إضاءتى بتوزيعها على المنظر ككل ثم توزيعها بما يتفق مع حركة الممثلين وأرى نتيجة كل مرحلة من خلال آلة التصوير ثم أصدر تعليماتى إلى المصور على ألا يقوم بإضاءة أو حذف أى شىء إلا بعلمى ، وأشترك برأيى منذ بداية التفكير فى تصميم المنظر للاطمئنان إلى درجات الألوان حتى فى حالة اللون الواحد ، وقد يستدعى الأمر أن أطلب تعديل مكملات المنظر كقطع الأثاث أو تعديل الألوان ، كما حدث فى درجة لون أرضية عنبر البنات فى فيلم (سجن العذارى) كما تمت فى فيلم (الهارب) بالاشتراك فى اختيار ملابس (شادية) حيث إنها لن تتغير خلال الفيلم جميعه ، وكذا باروكة شعرها . إن توزيع الإضاءة داخل المنظر ، وخاصة المنظر الأول ، هو الذى يمهد للفيلم ويحدد الجو قبل أى ممثل وأية كلمة .

ويضيف قائلا : أحتفظ جداً فى استخدام العدسات المختلفة ، كل فى موضعه المناسب ، فقد أستخدام العدسات ذات البعد البؤرى الطويل (أى ذات الزاوية الضيقة) للتقليل من حدة التباين والاحتفاظ بالتركيز البؤرى فى مستوى واحد معين وإبعاده عن باقى المستويات . كما فى حالة إبعاد البطل والبطلة من كل ما يحيط بهما فى المنظر العام . واستخدام عدسات الزاوية الواسعة فى حالات ضيق مكان التصوير أو للتشويه المقصود لقد استخدمت عدسة (عين السمكة) [٢١] فى تصوير الجامع من وجهة نظر (عزت العلايلى) فى فيلم (غرباء) لأن نظرته إليه نظرة علم بدون إيمان، بعكس اللقطات الناعمة لنفس الجامع من وجهة نظر (شكرى سرحان) . أما بالنسبة للعدسة الزوم (ذات البعد البؤرى المتغير) ، فأنا لا أستخدمها كبديل للعدسات الثابتة فى حالة التصوير الداخلى ، أما فى التصوير الخارجى فيكون استخدام الزوم أسهل ، كما حدث فى فيلم (زوجتى والكلب) . وهي فى حالة التقدم أو التراجع على قضبان التحريك ، وتغنى عن استمرار ضبط المسافة أثناء حركة آلة التصوير طوال اللقطة الواحدة .

ولقد وجدت من المهم تحليل ثلاثة من أفلام عبد العزيز فهمى فى مرحلته الناضجة بالأبيض والأسود لتكون لنا نبراساً لفهم طريقته فى التفكير والتعبير بالصورة السينمائية وبتلك المسحة التعبيرية المنبثقة من الكلاسيكية المصقولة التى يمكن أن نقول عنها ، تراث ستوارث ، لكافة المصورين . ولقد تناولت هذه الأفلام وفق تسلسلها التاريخى فى الإنتاج والعرض ، وهى : (المستحيل) إخراج حسين كمال وعرض عام ١٩٦٥ ، (السيرك) إخراج عاطف سالم وعرض عام ١٩٦٨ و (زوجتى والكلب) إخراج سعيد مرزوق وعرض عام ١٩٧١ .

يعتبر فيلم (المستحيل) نموذجاً جيداً فى مزج هذين الأسلوبين الكلاسيكى والتعبيرى وظهرت إرهاصاته من قبل فى بعض أفلامه ، ففى هذا الفيلم وجد عبد العزيز فهمى نفسه أمام موضوع نفسى ثرى للدكتور مصطفى محمود ، يحكى هموم رجل تزوج بتقليدية عائلية من زوجة طيبة ولكنها ثرثارة ومملة ، ويلتقى بزوجة جاره الشابة التى هى الأخرى زوجة لرجل حيوانى الشهوة مقزز تزوجها بعد موت أختها الكبرى بدون رغبتها أو رضاها ، وعندما يلتقيان يكون هذا الحب هو المستحيل بعينه فى مجتمع شرقى مغلق لا يعرف الرحمة .

كما نجد بالموضوع الفيلمى مساحة كبيرة للتشكيل البصرى ، وميزة العمل مع مخرج جديد شاب (حسين كمال) [٢٢] فى أول أفلامه الروائية للسينما ، تعلم فنونها بالخارج ويحمل ثقافة سينمائية بكراً مازالت ناضرة ، والموضوع والمخرج الشاب شجعا المصور الفنان فى اتباع أسلوب مبتكر متألق بالفيلم ، ويمكن ملاحظاته فى الصورة فيما يلى :

١ – إضاءة ذات مفتاح تباين عال .

٢ – مصادر إضاءة نوعية أساسية (الأباجورات) .

٣ – استاطيقا جمالية فى استعمال إضاءة (السلويت) .

٤ – الخلط بين الإضاءة المركزة والإضاءة المنتشرة .

٥ – استعمال الإضاءة المنتشرة فقط .

٦ – احترام المصدر الضوئى .

٧ – قمة التعبير الضوئى من خلال حيود الضوء .

٨ – إضاءات غير تقليدية .

٩ – اختلاف وتنوع الضوء فى المكان الواحد .

وقد يكون من المفيد أن أحدد أنى لاحظت أن حركة الكاميرا فى كثير من مشاهد الفيلم كانت مرتبطة بجماليات الإضاءة وتخدمها بشكل مباشر ، كما سنجد من الشرح لبعض اللقطات وبالطبع هذه ميزة تحسب للمخرج والمصور الواعيين بدور الصورة الدرامية .

١ – إضاءة ذات مفتاح تباين عال

منذ الوهلة الأولى لعرض شريط الفيلم ، وأثناء مرور العناوين نلاحظ اتباع أسلوب الإضاءة عالية التباين ، أثناء سير كمال الشناوى فى الشارع (سلويت) وخلفه المحلات بأضوائها . هذا التباين العالى سيصبح منهجاً يسير عليه المصور فى موضوع الفيلم ، فقد وجد أنه يساعد ويبين التناقض بين الشخصيات وما يحيط بهم ومكانهم وحركتهم وأزمتهم النفسية ، ولذا فهنا مفتاح التباين بين المناطق ذات الطبيعة الظلية ، والمناطق ذات الإضاءة الناصعة فى اللقطة والمشهد الواحد هو فى الأساس وحدة التناغم البصرى للدراما فى الفيلم بين الشدة والليونة ، وبين الصواب والخطأ وبين المعاناة أو عدمها . أى بين ما هو أبيض وما هو أسود ، هذا ما فعله عبد العزيز فهمى فى أسلوب إضاءة الفيلم ، ونلاحظ وبشكل ملفت فى إضاءة الأماكن لوجوه خاصة كمال الشناوى ونادية لطفى وسناء جميل وصلاح منصور ، بحيث تعطيك الصورة السينمائية تلك الازدواجية القاسية بين

النور وظله كحال أبطال فيلمنا ، والحقيقة أن هذا أسلوب معروف فنياً ولا جديد فيه ، ولكن استخدامه بتلك الحرفية العالية والجودة المتقنة ، جعلنا نستشعر أزمة الفيلم بصرياً قبل أية كلمة منطوقة ومن صفة الضوء وتوزيعه فقط بما يحمل من ظل ونصوع ، وهذه مقدرة تحسب للمصور إلا في بعض المشاهد التي سيأتي ذكرها فيما بعد .

٢- مصادر إضاءة نوعية أساسية (الأباجورات)

هذه الإضاءة عالية التباين تجرنا بالضرورة للبحث عن مصادر ذات خاصية في النصوع العالي والتلاشي الظلي ، وأحسن هذه الوسائل بالطبع (الأباجورات) التي يمكن أن يمتلئ بها الديكور الأساسي لبيت الزوج كمال الشناوي والذي ساعد بناء الديكور في إنجاحه – مهندس المناظر حلمي عزب – ولقد استخدمت هذه النوعية من الإضاءة بشكل جمالي كبير ، حتى إنه في بعض المشاهد وظف الحدث أو الممثل لإغلاق الأباجورة أو إنارتها ، وكان النور المنبعث من هذه الأباجورة في كثير من اللقطات هو مفتاح ضوء المشهد .

٣- استاطيقا جمالية في استعمال إضاءة (السلويت)

ربما لم يحدث قبل هذا الفيلم بمصر أن استخدم مصور سينمائي ذلك القدر الجمالي من إضاءة (السلويت) بكثرة وإتقان ووعي فقد وظفه عبد العزيز فهمي لخدمة الدراما ، وبما أن الفيلم في إضاءته مبني على مفتاح عالي التباين ، واعتمد في مصادر نوره على الأباجورات ، فإنه من المنطقي أن يستغل المصور إضاءة السلويت الخاصة لتأكيد المعاني التعبيرية النزعة ، وبهذا حافظ على المعنى والجماليات معاً . ويوضح عبد العزيز فهمي ذلك [٢٤] ، كانت الزوجة تبذل قصارى جهدها من أجل توفير الراحة والسعادة لزوجها غير أن الزوج الملول يضيق بمحاولاتها التي تبعده عنها بدلاً من أن تقربه إليها ، واستطاع الضوء أن يلعب دوره في التعبير عن هذا التناقض بين محاولات الزوجة المخلصة من جانب ورد فعلها العكسي عليه من آخر . وفي أحد المشاهد كما يلي : يظهر وجه الزوج في لقطة قريبة شمال الصورة وكان مسترخياً على أحد المقاعد ، وخلف الوجه مصباح منضدي (أباجورة) غير مضاء بحيث يبدو الوجه نصف سلويت على المصباح ، والمصباح المنضدي سلويت بفعل الضوء المتسرب من باب الحجرة الزجاجي في الخلفية .

، وعندما تدخل الزوجة تضيء المصباح المنضدي ، فيزداد إظلام الوجه ويصبح في حالة سلويت كامل على المصباح المضاء من خلفه . ومن الواضح أن إضاءة الزوجة للمصباح تشير رمزياً إلى محاولاتها ، كما تشير النتيجة الضوئية على وجه الزوج إلى الأثر النفسي المعكوس عليه ، .

وما أراده عبد العزيز فهمي وعبر عنه الضوء درامياً استوعبه وفهمه المشاهدون والنقاد ، وكما أوضحت إحدى المقالات هذا [٢٤] ، كمال الشناوي (حلمي) يجلس أمام أباجورة وجهه سلويت ، تدخل الزوجة تضيء الأباجورة فيزداد وجهه ظلاماً ، إنها تريد أن تضيء حياته لكنها دون أن تدري تزيدها قتامةً ، ... واستعملت هذه الإضاءة في عدة مواقف من الفيلم .

٤ – الخلط بين الإضاءة المركزة والإضاءة المنتشرة

في أغلب مشاهد الفيلم كانت الإضاءة المركزة هي الأساسية ، ويجانبها قليل من الإضاءة المنتشرة (المائية) ماعدا بعض المشاهد القليلة مثل مشهد مكتب ومنزل سناء جميل ، حيث الإضاءة المنتشرة هي الأساسية وقليل من الإضاءة المركزة في تصليحات الوجوه ، هذا الخلط بين هذين النوعين من المصادر الضوئية أصبح ظاهرة واضحة عند عبد العزيز فهمي بعد فيلم (فجر يوم جديد) وسيستمر معه بعد ذلك في أغلب أفلامه اللاحقة ، وهذا لا يمنع استعمال أحدهما منفصلاً عن الآخر كما سنلاحظ .

٥ – استعمال الإضاءة المنتشرة فقط

في بعض مشاهد الفيلم استُعملت الإضاءة المنتشرة – أو المرتدة أو غير المباشرة – ودون الاستعانة بأي ضوء مركز ، مثل مشهد الحمام بين نادية لطفي وزوجها صلاح منصور ، وفي رأيي أن الإضاءة المنتشرة لم تفد المشاهد درامياً ، حيث إن المشهد أحداثه قاسية بعكس نوعية الإضاءة المستعملة والتي تنم عن النعومة والسلاسة والجمال . هذا التناقض الملحوظ بين الدراما والضوء أعتقد أنه خطأ في الفهم ، فالمصور هنا سعى إلى جمالية الصورة أكثر أو التجريب ، وعموماً لن يتكرر ، ولكن استُعملت هذه الإضاءة المنتشرة في (الكابوس) مع نادية لطفي وبشكل موظف جيداً وبأسلوب فني شبه سريالي ، وتباين لوني بين المساحات البيضاء والسوداء في الصور أكثر من التباين الضوئي .

٦ – احترام المصدر الضوئى

من مميزات عبد العزيز فهمى فى أفلامه ، وحتى إذا كانت تجنح إلى التعبيرية البصرية ، أنه يحترم ويحافظ على مكان المصدر الضوئى فى الصورة ، وهذا ما حدث فى فيلمنا هذا فى معظم المشاهد ، حتى مع بقايا الإضاءة الكلاسيكية فى تقطيعات الستائر الظلية ، بل أنه يحافظ على تنوع المصدر الواحد فى أوقات النهار المختلفة ، كما لاحظنا مثلاً فى مشهد فتح الزوجة للشباك فى حجرة النوم أو الفيلا الخاوية فى نهاية الفيلم وسنتعرض لهما .

٧ – قمة التعبير الضوئى من خلال حيود الضوء

فى مشهد غاية من الروعة حين تفتح الزوجة النافذة صباحاً فى حجرة النوم بعد إيقاظها زوجها ، تفيض الحجرة بضوء غامر يطمس الزوجة وجزءاً كبيراً من الحجرة ، ويعطى غلالة ضبابية مصدرها النافذة ، وتشعرنا بذلك الجو الحار الخانق الرطب لشهور الصيف بمصر . حبات العرق على وجه الزوج ، وثرثرة الزوجة والضوء ثلاثة عوامل أعطت ذلك الضيق النفسى الموجود فى الصورة والبادى على الزوج .

إن التصرف البصرى فى هذا المشهد أحد قمم استخدام الدراما الضوئية لعبد العزيز فهمى ، بل إن فهمه الجيد لأدواته (السينى – فوتوغرافية) هو الذى جعل هذا المشهد مطبوعاً على الفيلم بهذا الجمال الاستاطيقى والحلول الابتكارية ، فمن المعروف لأى مصور أن دخول الضوء مباشرة إلى العدسة يسبب خطأ ضبابية الصورة وعدم وضوح رؤية الأشياء ، لسيطرة الضوء وحيوده من مناطق الإضاءة العالية إلى مناطق الظلال وإعطاء تلك المساحة من اللون الباهت المتلاشى ، هذا عيب بصرى ، استخدمه عبد العزيز فهمى كميزة جمالية ، واستغله بأسلوب ابتكارى ، وزاد من تأثيره ذلك التعريض الضوئى الزائد الذى حدث لشريط الفيلم ، فأعطانا ذلك الأحساس المذهل للصورة ، وهو بذلك شاهد على النبوغ الفنى لمصوره . فمثل ذلك التأثير وقوته يتطلب قلباً شجاعاً من مصور فنان يعرف ما يفعل ويؤمن به . وكما أوضحت من قبل ، فإن حركة الكاميرا فى هذا المشهد وظفت لخدمة الدراما الضوئية – إذا صح هذا التعبير – بحيث أن الزوجة قطعت بحركتها والمصاحب لها حركة الكاميرا – بالبان – النافذة عدة مرات ، وبعدة زوايا من الحجرة .

ويقول عبد العزيز فهمى فى تنفيذه لهذا المشهد [٢٠] : « فى مشهد الضوء عن أثر فعلها عليها هى نفسها ، حينما تقوم فى الصباح من جانب زوجها لتفتح النافذة فينفجر الضوء فى وجه الكاميرا ليملأ الحجرة فتضيع صورتها فى هذا الضوء بينما تظل صورة الزوج واضحة ، وللحصول على هذا التأثير لجأت إلى وضع قطعة زجاج على جزء من العدسة وهو الجزء الخاص بصورة الزوجة وأسقطت عليه شعاعاً من الضوء مع فتح النافذة ، مما ضاعف من ضبابية صورتها وسط الضوء ، ويضيف بقوله ، وأذكر أن مدير معمل استوديو مصر فاجأنى مرة باتصال تليفونى وقال متأثراً بصوت حزين فى جمل متقطعة : إيه إللى حصل ده .. السالب بايظ خالص .. الظاهر كان فيه نور فى العدسة . وكان ذلك هو حكمه فى تصوير يوم من أيام (المستحيل) ، وقد اتصل بى بالطبع للتشاور فى إنقاذ العمل بقدر الإمكان فى المعمل بتعديل طريقة التحميض . صدمنى حكمه لأول وهلة ، وانهارت أعصابى ، ولكنى تمالكت نفسى عندما تذكرت العمل وضحكت ثم طالبته بأن يستمر فى التحميض على نفس الطريقة المتفق عليها إذ إن هذا التأثير كان مقصوداً ولم يكن خطأ فى الإضاءة كما توهم ، وكانت اللقطة التى أوقعتنا فى هذا الإشكال هى لقطة الزوجة عندما فتحت النافذة فانفجر منها الضوء ، ومن ثم تلاشت صورة الزوجة أو كادت » .

٨ – إضاءة غير تقليدية

الفيلم مليء باتباع إضاءات غير تقليدية ، فمن ذلك التباين العالى ، إلى تلك القمة الجمالية فى السلويت تعبيرياً ، إلى الجرأة فى طمس الصورة بنظرية حيود الضوء ، إلى بعض التصرفات الأخرى مثل إضاءة (الكابوس الحلم) لنادية لطفى بدون ظلال تماماً ، واللعب على المساحات السوداء والبيضاء كتباين مرئى فى الملابس والأكسسوار – السرير – والديكور – ، أو فى الرجوع إلى الماضى مع أحداث موت الأخت فى إضاءة قطعية حادة جداً بحيث تكون الظلال حالكة الظلمة بالكامل وبجانب بقع ضوئية صريحة ، أو ذلك – الزيق – من الضوء الساقط على وجه صلاح منصور الزوج الحائر ، المنقسم بين الحبيبة المتوفاة والزوجة الجديدة أختها فاتنة الجمال والتى لا تحبه ، أو دخول الممثلين فى مشاهد درامية معينه فى جزء من الظلية أثناء حركتهم وأدائهم وتبقى أجزاء من وجوههم فى هذا الجزء الظلى ، وهكذا . وربما من أجل اللقطات القريبة المعبرة التى شاهدتها فى السينما عموماً – وليس فى هذا مبالغة – اللقطة القريبة لوجه نادية لطفى وهى تقرأ كتاباً فى حجرتها ثم تغلقه مرعوبة من دخول زوجها عليها ، فينحصر وجهها بين ظل ضوئى جهة اليمين وسواد جلدة الكتاب جهة اليسار وبينهما شريط رفيع من ضوء فى منتصف الوجه تماماً

فاصل بين الوجه يميناً ويساراً وبمستوى رفيع للغاية فنياً ، وهكذا نرى في الفيلم تصرفات ابتكارية غير تقليدية في استخدام الضوء .

٩ – اختلاف الضوء وتنوعه فى المكان الواحد

وربما كان هذا ملاحظاً في أسلوبه وفى عدة أماكن صور بها فى أوقات مختلفة من اليوم ، ومن أحسن الأمثلة فى الفيلم على ذلك ديكور الفيلا الخاوية التى التقت بها نادية لطفى وكمال الشناوى ، فى مشهد نهارى وآخر ليلى أضيئت به شمعة ، الاختلاف الكبير الظاهر بين إضاءة النهار أو الليل أو حتى العصر فى هذا الديكور جيدا ، بل تعتبر صعبة من ناحية التنفيذ لأن المكان لا يحمل أصلاً أثاثاً ومصادر إضاءة غير موجودة فى الصورة وكأنها طبيعية . ويوضح عبد العزيز فهمى فكره في هذا بقوله (٢٠) : « لو فرضنا أن حجرة ما تدور فيها أحداث عشرة مشاهد فمن النادر أن يجرى كل منها نفس اللحظة التى يجرى فيها الآخر ، ولذلك أنا أرفض أن يتم تصوير أحد المشاهد بنفس الإضاءة التى يتم بها تصوير مشهد آخر لمجرد أن أحداثهما تدور فى نفس المكان ، وأرى ضرورة تغييرها لتعبر بدقة عن اختلاف الزمن فى كل مرة ، ويفرض علينا هذا التغيير بالطبع من وقت . وأذكر أن مخرجاً أراد مرة فى أحد الأفلام أن يصور المشهد التالى الذى يجرى فى نفس المكان بنفس الإضاءة التى يتم بها تصوير المشهد الأول ، ولم يكن فى ذهنه أن الأمر يحتاج إلى تغيير الإضاءة للتعبير عن اختلاف زمن كل منهما عن الآخر مكتفياً بما تدل عليه حركة الممثلين والحوار فى تحديد الاختلاف الزمنى بينهما ، ولما كانت وظيفة الإضاءة لا تقتصر على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة وإنما من وظيفتها أيضاً تحديد الزمن الذى يجرى فيه الحدث ، وكان المشهد الأول يدور فى الصباح بينما المشهد الثانى ظهرا ، فقد طلبت من المخرج أن ينتظر قليلاً ، وقبل على مضض .

وبعد أن أجريت تعديلات فى توزيع الإضاءة تبين للجميع – ومنهم المخرج – أهمية التغيير فى تحديد الزمن ، واقتنعوا بأن هناك تغييراً فى الإضاءة كان يجب أن يتم وأنهم لم ينتبهوا لضرورته قبل وجوده . وربما لا يدرك المشاهد التغيير لكنه لا بد أن يشعر به ، ولن يشعر أبداً بأن حدثاً ما يجرى فى نفس اللحظة التى كان يجرى فيها سابقه فى نفس المكان » .

ولقد اعتقد نقاد السينما ودارسوها أن تصوير فيلم (المستحيل) بأسلوبه المتميز علامة فاصلة ما بين مرحلتين فنيتين فى تاريخ الصورة السينمائية المصرية ، وفى ذلك يقول الناقد الدارس

والمخرج التسجيلي أحمد راشد (٢٣) : « بلغ عبد العزيز فهمى درجة كبيرة من الأستاذية والحساسية الفنية فى تقديم المشاهد وتوزيع الإضاءة داخلها بهذا الشكل ، وربما يعجز غيره من المصورين عن تنفيذها خوفاً من النتيجة لأنها تعتبر تحديا وامتحانا لقدرة ومهارة المصور » ويضيف قائلاً : « إن المستوى الذى بلغه عبد العزيز فهمى فى تصوير أفلامه السابقة ومنها (فجر يوم جديد) وهذا الفيلم بالذات يضعه فى مصاف مديرى التصوير العالميين بل إن بعض دراساته فى توزيع الضوء فى هذا الفيلم تصلح موضوعات للدراسة بالنسبة للعاملين فى هذا الميدان » .

أما المثل الثانى فكان صدمة لى فى الحقيقة ، ففيلم (السيرك) متواضع جداً فى مستواه الفنى وتصويره ، بالرغم من الإمكانات المعروفة لعبد العزيز فهمى والمخرج عاطف سالم ، ويرجع ذلك فى المقام الأول إلى (تفاهة) الموضوع وسذاجة معالجته الدرامية ، إذا كان هناك دراما أصلاً .

أما المثال الثالث الذى أضعه تحت الدراسة ، فهو فيلم (زوجتى والكلب) للمخرج سعيد مرزوق الآتى من التلفزيون وفى أول تجربة للسينما الروائية بعد فيلم قصير باسم (طبول) ، والملاحظ من أسلوب سعيد مرزوق فى أول أفلامه (زوجتى والكلب) أنه مستوعب تماماً أساليب السينما الجديدة الأوروبية فى الستينيات ، واستطاع بهذا الفيلم بمعاونة مصور مثل عبد العزيز فهمى أن يصل إلى مكانة مرموقة بين أقرانه من المخرجين ، بل تفوق عليهم كثيراً بتلك اللغة المعتمدة على – اللغة السينمائية – التى عمادها الصورة ، فاللغة السينمائية فى فيلم زوجتى والكلب) هى نتاج مخرج فنان واعٍ لأدواته بدون نزعة مراهقة ، ومصور متعطش للعطاء بكل السبل ، ومونتاج إيقاعى متدفق بعطية عبده وحسين عفيفى ، وتمثيل متقن لسعاد حسنى بأنوثتها الطاغية ورجولة محمود مرسى ، وعفوية نور الشريف الممثل الشاب وقتها .

والفيلم فى فكرته البسيطة مبنى على أزمة الشك التى تنتاب (مرسى) محمود مرسى فى زميله (نور) نور الشريف عندما كلفه بإعطاء خطاب لزوجته الشابة (سعاد) سعاد حسنى ، فلأن (مرسى) رجل خان أصدقاءه مع زوجاتهم يتخيل أن (نور) سيفعل نفس الشيء مع زوجته . والرجلان يجمعهما فنار منعزل فى البحر ، تقتلهما الوحدة ، ويصيبهما الملل . ولا يقدم الفيلم فى النهاية الحل (لمرسى) الذى ما زال يشك ، ونحن نعلم من الأحداث أنه لم يحدث أى شيء بين (نور) و (سعاد) . كما نجد أن الفيلم مبنى على موقف متأزم وهو ما يشغل الناس البسطاء من عموم ، وهو أحد سمات السينما البعيدة عن الحكى أو الحدوته السردية . فالحكاية أزمة تمر بها الشخصيات ويلعب التخيل الجزء الأكبر فى تركيبات وتعقيدات الموقف . إنها قصة عظيمة لفنانى السينما كى يعملوا ويظهروا تلك الإبداع الدقيق بداخلهم وهو ما حدث فى الفيلم ، ولأن من الصعب

أن أفصل بين عمل المخرج والمصور في الفيلم وأنهما مكملان لبعضهما البعض فنياً ، وخاصة أن المصور هو المنتج كذلك وله خبرة كبيرة والمخرج في أول خطواته ولكنه كما لاحظنا راسخ فنياً - وجدت أن أضع أهم ما امتاز به الفيلم من ناحية اللغة السينمائية وبالضرورة طبعا سيكون تحليلي للصورة همى الأكبر .

ويقول الناقد الراحل عبد المنعم صبحي [١٣] عن تصوير عبد العزيز فهمي لهذا الفيلم ، الصورة هنا جديدة تماماً علينا ، فلم أعرف فيلماً في السنوات الأخيرة اهتم بدقائق الصورة في شاعريتها وفي عنفها وفي تنوعها وفي غناها مثلما اهتم هذا الفيلم . وعبد العزيز فهمي الذي عودنا دائماً على أن يعطي جديداً ، يعطي في هذا الفيلم شيئاً ليس جديداً فحسب بل يقلب موازين فهم الصورة في الفيلم العربي الحديث . وهذا الفيلم - حقيقة - تأكيد لأهمية الصورة في الفيلم المعاصر . ومن خلال تتبع مشاهد الفيلم وتكنيك عبد العزيز فهمي يمكننا أن نتعرف على سمات لغته في فهم الصورة ، ويمكن تلخيصها في :

- إن الإضاءة هنا ليست مجرد أداة ، بل هي إضافة إلى العمل المبدع . وعلى سبيل المثال ، أتذكر هنا المناخ المعتم الذي أحاط به عبد العزيز فهمي الريس مرسي عندما استبد به القلق وأسرته الهواجس وأخذ يكثف من عتامة المناخ ، حتى انتهى إلى حالة أشبه بالإظلام بعد أن حطم الريس مرسي الفانوس .

- التشكيل : وذلك بالزاوية والضوء حتى يصل الأمر إلى حد تحويل (الكادر) إلى لوحة فنية، على سبيل المثال أذكر هنا مشهد سعاد في السرير ، وهي تتقلب في الفراش في إضاءة أشبه بظلال فتبدو الصورة هنا كالشعر أو لوحة فنية خالدة ، لا مرأة تحلم بالجنس، خاصة وهي تداعب الفراش ببطن ساقها .

- الشاعرية الرقيقة : وهي صفة واضحة في عبد العزيز فهمي بالذات فلا تحس بالغلظة في أي مشهد مهما كان ، فهو يحول أقسى المشاهد إلى مشهد ناعم دون أن يفقد تأثيره ، وعلى سبيل المثال نذكر هنا مشهد تذكر الريس مرسي للزوجة في عشرات المشاهد المتلاحقة ، وكلها قد أعطيت شاعرية غريبة (الزوج وهو يحمل الزوجة) في إضاءة مجسدة ولا يبين في اللقطة إلا الزوج في بحر من النور .

- القدرة على الابتكار : دون أن تحس أنه يستعرض عضلاته فهو لا ينادي : قف ، هنا مدير تصوير ولكن يجعلك تدخل إلى العمل مباشرة ، ودون كلفة - وهذا راجع إلى بساطته وصدقه

ويضيف الناقد عبد المنعم صبحي ، في تقديري ، أن هذا الفيلم بلورة كاملة لفهم الصور المعاصرة في الفيلم الحديث كما ينبغي أن اقدم ، .

ويمكن أن نلاحظ بسهولة في الفيلم كماً من الجماليات والإبداعات البصرية الخادمة للدراما ، مثل الحركة سواء للكاميرا أو الممثل ، زاوية اللقطة والتكوين ، الضوء والإضاءة، حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث والمكان .

حركة الكاميرا

من المفيد أن نعلم من البداية أن حركة الكاميرا هي رؤية المخرج ، ويكون مسئولاً عن تنفيذها المصور الذي يتبع فنياً مدير التصوير ، وكلما اقتربت الحركة من رؤية المخرج نجح هنا مدير التصوير في الاقتراب من الحدس الدرامي المنشود من الجميع . وفي ذلك يقول عبد العزيز فهمي [٢٠] : ، يتلقى المصور طلبات المخرج من تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا في كل لقطة ، وعلى المصور من خلال طلبات المخرج ومن خلال فهمه الخاص للسيناريو أن يبرز المعنى المطلوب من كل لقطة ، . ولقد كان المصور (الكاميرامان) في هذا الفيلم المرحوم المصور الشاب وقتها ممدوح هلال ، الذي وافته المنية إثر حادث وهو في ريعان الشباب ، وكان سيكون له شأن لنبوغه المبكر .

وامتاز الفيلم بحركة كاميرا نشطة درامية مؤثرة مرتبطة بالحدث بشكل مباشر ، فنجد ذلك مثلاً عندما يقرر (مرسي) إرسال خطاب مع (نور) إلى زوجته (سعاد) . وربما أنه يدور ويلف في تفكيره ومتردد في ذلك فإن الكاميرا تدور هي الأخرى حول (نور) الجالس على الكرسي والمتتبع لا تجاه حركة (مرسي) ، أو عندما يفكر (مرسي) بخيانة زوجته فإن الكاميرا تلف حوله في لقطة واحدة قريبة وهو ممسك رأسه وحركة الكاميرا في اللف حرة وتميل قليلاً في بعض الأحيان ، كناية عن ذلك الشعور بالدوامة داخله الذي سيمزق تفكيره ، وينتهي اللف بآخر لفة في حجرة نومه وخياله يضم فيها نور وسعاد ، وكذلك استعمال الحركة الحرة للكاميرا ممسوكة باليد في حجرة (مرسي) ، حيث يقرر الرفاق الجلوس على الأرض ولعب الكوتشينة . أو معنى حركة الكاميرا المتقدمة على (شاربو) من لقطة عامة (لنور) وهو خلف الكوتشينة لتتقدم سريعاً إلى وجهه في لقطة قريبة ، كناية عن الحدث المهم الذي يمكن أن ينتبه له ، أو ذلك الشاربو الطويل إلى الخلف والفنار في الخلفية ومرسي ونور يتقدمان والأول يحكي للآخر عن مغامراته في الماضي . فهنا حركة الكاميرا وثبات الفنار - ويكاد يكون الأشخاص ثابتين على نفس المحور البصري - يساعد على ترسيخ المعنى بأنهم سجناء المكان فهنا الخلفية لا تتحرك والأشخاص يتحركون

على الخط (الميت) فنياً ،والكاميرا تتحرك على الخط (الميت) هي الأخرى ، والمقصود بالخط (الميت) أن المنظر لا يتغير طول اللقطة . هذا ثبات اللقطة تقريباً يميز المكان بخصوصيته وتجليه .

والفيلم ملىء بتلك الابتكارات في اللقطات المتحركة ، مثل قبلة نور وسعاد في حجرة نومها وهما ثابتان وتلف بهم الحجرة ، أو انخفاض الكاميرا من لقطة عامة في حجرة مرسى إلى ظهر السرير الشبيه بقضبان السجن ، ليدخل قضيب يفصل بين مرسى ونور في اللقطة ، وإن كان المعنى مباشراً ولكن نفّذ بإتقان وجمال .

أو الحركة الحرة الجميلة للكاميرا تحت سقف القنطرة وأثناء صيد (نور) السمك ، وذلك التتابع الثرى لجسد سعاد البض وجماله . هذه التصرفات الحركية للكاميرا تدل على أن المخرج واع جداً بلغة الصورة الديناميكية غير التقليدية بالمرة في السينما المصرية وقتها .

حركة الممثل

كثيراً ما نجد في الفيلم أن حركات الممثلين مبررة لإظهار شيء ما وهذا جيد ، ولكن في كثير من المواقف نجد أن حركة الممثل تمثل شيئاً من الغموض أو الأزمة أو الموقف . فمثلاً عندما يحكى (مرسى) عن علاقاته الأولى مع زوجة صديقه – قام بدور الزوجة الراقصة زيزى مصطفى – تكون الكاميرا ثابتة على المنظر لتتحرك (زيزى) من اليمين إلى اليسار ونشاهد أجزاء من جسمها على حسب الفتحات الموجودة في خلفية ورشة الصيانة من الأقدام إلى الفخذ إلى الخصر حتى الرأس ، هنا تم استغلال حركة الممثل مع مكونات الديكور (المكان) لخدمة الحدث والتشويق في الصورة وبعد ذلك يمكن أن نرى الحركة متحركة سردية مع الممثل بعدما أعطانا شحنة من التشويق بذلك الحجب البصرى لجسم (زيزى) ، أو مثلاً حركة مرسى المتقطعة – جزء من جسده – وهو يطلب من نور إحضار أشياء من زوجته ، فاللقطة لوجه (نور) في أقصى اليسار وجسد مرسى يقطع الوجه ذهاباً وإياباً ووجه نور يلتفت إلى حركة جسمه بدون أن تتحرك كتلة رأسه من مكانها في اليسار ، كناية عن الموقف الصعب الذى وضعه فيه (نور) . هذا الفهم من علم (التكوين) ومرادفاته . وأحب أن أضيف إنصافاً أنه لولا شخص مثل عبد العزيز فهمى ومخرج فاهم جداً لمرادفات الصورة ، لما وصلنا إلى ذلك الجمال الاستاطيقى بدون مبالغة في حركة الكاميرا وحركة الممثل داخل إطار الصورة .

زاوية اللقطة

تنوعت أماكن زوايا اللقطات في هذا الفيلم بشكل حيوى كبير من أعلى الفنار أو أسفله ومن مستوى الأرض إلى تحت القنطرة إلى هذه اللقطات العامة الواسعة الزاوية ، وكان اختيار الزوايا يتم على مستوى حسى جيد للدخول إلى المشهد أو بدائه وكانت الزاوية المنتقاة حاملة لشكل المعنى بشكل بليغ ، وهذا يحسب للمخرج . وفى فيلم مثل هذا في مكان محدد (فنار – حجرات – نوم – شاطئ) كان هذا التنوع والتناغم في اختيار الزوايا مرادفاً للجمال بجانب التنوع الحسى ، وفى اعتقادى أنه الفيلم المصرى الوحيد حتى هذه الفترة الذى استخدمت الزوايا العديدة فيه بهذه الكثرة والجودة .

التكوين

في التكوين يجب أن نقول إن بلاغة الصورة السينمائية كانت عالية جداً ، وليس ذلك بمستغرب كما أوضحت فعالية اللقطات في تكوينها ضيقة محصورة بين أشياء كانحصار الشخصيات نفسها في المكان ، والتكوين الإطارى ملىء في لقطات الفيلم مرة من أسفل قنطرة ومرة من طاقة في الزجاج ، وتلك التكوينات الحلزونية مع سلالم الفنار متعددة المواقف ، أو الحجرات عندما يكون التكوين ضيقاً أو متسعاً يحمل روح اللقطة ، مثلاً حينما ينهار (مرسي) في حجرته على الكراسي من تفكيره أن (نور) سيذهب لزوجته ليعاشرها نجده في طرف الحجرة الأيسر (متكوماً) على كرسى وذلك في ربع التكوين – ربع القطاع الذهبي من التكوين [٢٥] – بينما باقى الصورة بالكامل يحمل لوناً رمادياً متردداً متكسراً من شكل غير معروف – ربما جلباب – يساعد على هذا الموقف الذي فيه (مرسى) أو الفسيل الذى يتحرك أمام وجه (مرسى) في انتظار مقابلته لنور بعد رجوعه ، أو تلك التكوينات الشاعرية للغاية لمرسى وهو يمارس الجلس والحب وبتلك التكوينات الخطية الغاية في التجريد الفنى ، وربما جمال العنصر التشكيلى الظاهر بالفيلم لاهتمام المخرج والمصور وتذوقهم لهذا النوع من الفنون . وفى رأيى ، أن من أسباب نجاح هذا الفيلم فنياً تميز عنصر التكوين والتشكيل فيه وخدمته للدراما المعاصرة في المكان المحدد .

الضوء .. والإضاءة

يجب أن نفرق في هذا الفيلم بين استغلال عبد العزيز فهمى للضوء الطبيعى واستعماله للإضاءة ، فمن ناحية الضوء فقد أتحفنا بكم جميل من اللقطات السلويت الخارجية – لاحظ أن في فيلم

المستحيل كان السلويت فى اللقطات الداخلية – لكنه هنا استغل جماليات التصوير الخارجى باستغلال لطبيعة الضوء على الشاطئ بتلك السماء الصافية أو الملبدة بالغيوم الناصعة ، وحين يضع أمامها شخصاً أو مبنى أو فناراً أو شيئاً كان استعمال ذلك من خلال حرفية جمالية من عبد العزيز فهمى أفادت طبيعة الدراما فى الفيلم ، وتكررت حتى فى بعض اللقطات الداخلية ولكن باستعمال ضوء النهار .

أما من ناحية الإضاءة فى هذا الفيلم ، فالمستوى يقترب من الكمال البصرى ، فعبد العزيز فهمى وظف عنصر الإضاءة بعدة أشكال ، منها الجمالى البحت مثل إضاءة الحافة (الريم) RIM [٢٦] فى مشاهد ممارسة الجنس بين الزوج والزوجة فجعل الأجساد يحدها ضوء رفيع أبيض وتسبح فى ظلام دامس فى أشكال متموجة تأخذ تكوينات تجريدية ، ولكنها إيماءات شـديدة بالجـنس ولا نرى إلا ذلك الخط الأبيض المتوهج المعوج . ولا شك أن الصوت ساعد على ذلك الإيماء ، وعبد العـزيز فـهمى من المصورين المجيدين لهذا النوع من الإضاءة التجريدية الجمالية ، وربما هى بعيدة عن الشكل التعبيرى بخطوة وإن كانت غير بعيدة عن المشهد ككل حين يأخذ ذلك الانطباع أو التعبير الحسى الجنسى بهذه الصورة .

ونلاحظ إضاءة أخرى علوية فى لعب الكوتشينة والرفاق الأربعة جالسون على الأرض ، مما يجعل الوجوه غير مريحة والعيون غائرة سوداء ، وهذا لأن الضوء علوى ومباشر من فانوس نلاحظ نوره فى نهاية المشهد وتأثيره الدائرى يصنع بقعة على الأرض ، أو إضاءة النهار داخل حجرات الدير فى الفنار التى تختلف كلية عن إضاءة الليل ، أو استعمال الإضاءة المنتشرة فى كثير من مشاهد الحب أو التخيل فى الفيلم . ولقد جنحت بعض مشاهد الفيلم إلى نوع من الفانتازيا البصرية ، مثل مشهد الفرح ومشهد الصور السابحة التى تنقلب إلى بنات جميلات حوريات ، أو استعمال السرعة السريعة مع (نور) أو تدخل (مرسى) – فى خياله – لضرب زوجته و(نور) فى الحمام . هذه الفانتازيا كان لبعض مشاهدها إضاءة غير مباشرة وبعضها يدخل فى نسيج إضاءة المشهد الأم ، ولهذا جاءت متداخله وبشكل جيد من ناحية الحرفية ولكنها ممكن أن تخرجنا قليلاً من الحدث .

ويحدثنا عبد العزيز فهمى عن مفهومه للضوء والإضاءة [١٠] فيقول : « الضوء هو بمثابة الخلفية للصورة بكل ما تحمل الخلفية من أهمية فى إبراز الموضوع الأساسى ، فإذا كان هناك جريمة قتل مثلاً فى حجرة ما فمن الأفضل أن ألجأ إلى إضاءة المكان بمصباح منضدى (أباجورة) فى ركن ، ولا يمكن بالطبع أن يكون مصدر الضوء عندى هو نجفة كبيرة مثلاً تكشف المكان كله بنورها وتبدد الظلام فتفقد الحدث تأثيره المطلوب . ويمكن أن نقيس على ذلك الإضاءة المطلوبة للمواقف المختلفة مثل حفلة ميلاد أو زفاف فتكون الإضاءة العالية ، وتكاد أن تكون متساوية فى توزيعها على

الأجسام المختلفة ، بينما تكون الإضاءة فى موقف الحزن منخفضة ومتساوية ، وللتعبير عن الخوف لابد من أن تتوافر درجة عالية جداً من التباين بين الظل والضوء . مع الحب إضاءة ناعمة جداً خالية من الظلال ، ولما كان القلق هو اضطراب نفسى حاد بين اتجاهات متباينة ، فيجب أن تنقل لنا الإضاءة هذا التوتر فتكون مرة من الشمال والأخرى من اليمين وثالثة من أعلى ورابعة من أسفل وهكذا ، غير أن هذه القواعد التى أذكرها للتدليل على أهمية الإضاءة ودورها فى التعبير هى على درجة كبيرة من التبسيط الذى قد يصل بنا إلى حد التشويه ، ذلك أنه فى كل موقف من المواقف تتداخل عشرات من التنويعات المختلفة التى لا بد من عمل حسابها ، وعلى قدر دقة مدير التصوير فى استيعاب التنويعات والتعبير عنها بالإضاءة يقترب أو يبتعد عن الأداء الجيد لمهمته ، ولو كانت المسألة مجرد قواعد عامة على هذا النحو لما اختلف مدير تصوير عن آخر ، ومن هذا الاختلاف يكمن عنصر الفن فى الإضاءة » .

كما أن المشاكل لا تنتهى عند مجرد الوصول إلى معرفة الحالة النفسية أو الزمنية بالدقة المطلوبة (ويتعاون فى تحديدها مدير التصوير مع المخرج) ، وإنما تمتد لتشمل أيضاً الإمكانات المادية المتاحة للدخول إلى هذه النتيجة ، وكثيراً ما يقف عجز الإمكانات فى أجهزة التصوير حائلاً دون تحقيق الحالة المطلوبة ، وفى مقدمة هذه المشاكل مشكلة الإضاءة لصعوبة نقل معداتها خصوصاً فى بعض المناطق الخارجية وارتفاع ما تفرضه من تكاليف ، وأمام بعض مشاكل الإضاءة العويصة يفشل أحيان مدير التصوير فى الوصول إلى النتيجة بالدقة المطلوبة ، وفى أحيان أخرى يعجز تماماً عن التصوير ، وتتحول الكاميرا وبقية المعدات بين يديه إلى قطع من الحديد الخردة حين تصبح عديمة قديمة ، ومن هذه الناحية يمكن أن تتخذ مقياساً آخر لمهارة مدير التصوير ، فالماهر منهم هو من يستطيع الوصول بإمكانات أقل إلى نتائج أفضل وتتحول قطعة الحديد الصماء فى يده إلى قلم باركر » .

حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث

ربما أن من الأشياء الجميلة الأخرى فى الفيلم ومرتبطة بالإخراج والتصوير والتوليف ، إنه فى كثير من المشاهد كان حجم اللقطة وتناقضه أحد أسباب الصراع فى الحدث والصورة ، فمن اللقطة الخاصة القريبة إلى العامة المتسعة أو العكس ، مثل مشهد ضرب (نور) العلبة الصفيح على شاطئ الفنار : فمن قدمه فى لقطة قريبة وهى تطيح بالعلبة إلى لقطة عامة كبيرة تحدد مكانه من القنطرة والفنار والشاطئ ، ويطيح بالعلبة إلى لقطة أخرى مقربة للعلبة تملأ الشاشة وهكذا ، ولقد حافظ على حيوية

المشهد أن درجة الصوت بقيت كما هى فى مرحلة اللقطة المكبرة – أى مسيطرة – حتى ولو كانت اللقطة واسعة عامة ، وهذا الأسلوب فى السرد الفيلمى يخلق نوعاً من القلق والتوتر وعدم الراحة وهو ما وصلنا .

المكان

من ضمن أبطال الفيلم مع الممثلين وبنفس القوة كان المكان (بطلا) . وهذا كان واضحاً من طريقة معالجة الفيلم ، فالبيئة البحرية مستغلة جيداً فى كل شيء فالصدفيات لإطفاء السجاير واستغلت لتكسير الزجاج وزيادة التوتر ، والشاطئ هو الآخر سجن وليس هناك براح للشاطئ اللامنتهى للبحر ، والقنطرة جزء من الأحداث فى السطح وامتدادها بهذا التصوير الجمالى هو امتداد منته بسد قوى قائم لا هروب منه ، وهو الفنار . ربما أن أحلى اللقطات تلك التى يوجد فيها (مرسى) تحت الفنار وظهر (نور) أعلى شرفة الفنار (سلويت) ومعنى هذه اللقطة أن الذى فى الأعلى والذى على الأرض معاً ، فلا مساحة غير مساحة الفنار ، فتفاصيل الأرجل وهى تنزل سلم الفنار أو تصعد وتفاصيل ممشى القنطرة من داخل الفنار أو أعلى الفنار وسور شرفة الفنار ، كل هذه التفاصيل الدقيقة للمكان الخارجى مع تداخله بالديكور المتقن جعل لوحدة المكان بطولة ، وهذه إحدى سمات السينما الحديثة كذلك فالمكان له انطباعه على الشيء وعلى الأشخاص .

الألوان فى أفلام عبد العزيز فهمى

كما أوضحت سابقاً أن خبرة عبد لعزيز فهمى فى الألوان كان لها أكثر من نبع ينهل منه ، ولقد ظهرت إبداعاته الملونة مساوية تقريباً لجيله وإن كان لم يقع فى فجوة عدم الدراية بمشاكل اللون مثل غيره من المصورين .

ولقد وضعت أفلامه الآتية فى مراحل مختلفة من عمله تحت الدراسة وإن كنت سأخص منها بالاستفاضة فيلم (المومياء) كقمة عمله الملون ، لأن باقى الأفلام لن تخرج عن المألوف العام لاستعمال الألوان فى السينما المصرية فى ذلك الزمن .

ولقد وضعت فيلم (فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥ ، وفيلم (إجازة نص السنة) عام ١٩٦٢ ، وفيلم (الهارب) عام ١٩٧٤ ، وفيلم (فجر الإسلام) عام ١٩٧١ ثم فيلم (المومياء) عام ١٩٧٥ كنماذج استبيانية لعمله الملون .

ففى فيلم (فجر يوم جديد) فى الحقيقة نجد استخداماً كثيراً للضوء المنتشر المناسب للأفلام الملونة كما تقول النشرات العلمية التى توزع علينا كمصورين ، ولقد طبق عبد العزيز فهمى هذا بفنية متأثرة بأفلام الموجة الجديدة الفرنسية كما أوضحت من قبل ، وكما قلت فإن هذه الموجة أثرت على التصوير فى العالم كله وعلى قلعة السينما نفسها فى هوليوود .

وقبل هذا الفيلم كان أول أفلامه الملونة (إجازة نص السنة) الذى يدخل فى مضمون الألوان الجمالية الاستعراضية بشكل كامل وهو ناجح جداً من هذا المنظور ، والحقيقة أن أفلاماً مثل (الهارب) أو (غرباء) أو (وراء الشمس) أو (فجر الإسلام) ليس بها جديد مبهر بقدر ما هو تطبيق لأسلوبه المميز كما أوضحت فى أفلامه الأبيض والأسود .

فإذا أخذنا مثلاً فيلم (الهارب) نموذجاً نجد كل التصرفات الضوئية واللونية فيه إلى أسلوب الأبيض والأسود أكثر منها إلى انطباعية الألوان وأن إبداعه فى بعض اللقطات مثل إضاءات وجه (شادية) وهى فى قصر البارون ، أو استخدام السلويت فى الألوان أو حتى استخدام التعبيرية فى الظلام ، هنا عبد العزيز فهمى يصور بنفس أسلوبه ولكن ملوناً .

واستعماله الإضاءة العلوية فى (فجر الإسلام) أو (وراء الشمس) هو نفسه ما استعمل فى الأبيض والأسود ، حتى إننا يمكننا أن نمنع الألوان عنده مكملة أساساً إلى المنمنمات الضوئية وليس عنصراً مبتكراً فى حد ذاته ، وليس فى هذا تجنياً على استخدامه للألوان . ولقد اختلف هذا كلياً عندما صور فيلم (المومياء) مع فنان تشكيلى مثل شادى عبد السلام .

من المعروف أن فيلم (المومياء) بدأ تصويره عام ١٩٦٨ ولم يعْرض جماهيرياً إلا عام ١٩٧٥ ولم يلاق النجاح المرجو ، ولكن كان له صدى فنى شديد فى مصر وخارجها وحصد العديد من الجوائز ، ومن أبرزها جائزة التصوير لعبد العزيز فهمى ، وبهذا التصوير الملون يصل فهمى إلى المستوى العالمى كمصور مصرى متمكن لونياً وفنياً وإبداعياً .

ويلاحظ فى الفيلم نبوغه فى الآتى

١ – التكوينات .

٢ – نوعية الإضاءة الداخلية .

٣ – السيطرة على الإضاءة الخارجية النهارية .

٤ – احترام الزمن التاريخى .

٥ – اللون .

٦ – الزمن السينمائى وحركة الكاميرا والممثلين .

وفى البدء أحب أن أنوه أن وجود عبد العزيز فهمى مع شادى عبد السلام قد خلق نوعاً من التناغم البصرى بين عاشقين حقيقيين للصورة ، شادى كفنان تشكيلى أصلاً ومهندس مناظر ثانياً وهو ذو أفق ثقافى متميز ، وعبد العزيز فهمى كمبدع فوتغرافى ملمّ تماماً بأسرار المهنة والتصوير السينمائى ويحمل قدراً كبيراً من شطحات الخيال الخصب ، والفنان المغامر .

وفى البدء مرة ثانية ، التقى الاثنان مراراً فى مكتب شادى فى شارع ٢٦ يوليو [١٩] ، حيث أوضح شادى لعبد العزيز عن طريق عشرات (الاسكتشات) للفيلم رسمها بنفسه حبه لطريقة التكوينات التى يمكن أن تطبق عليها تكوينات تحمل فى طياتها الزمن والفراغ المحسوب ، بجانب طبيعة البناء الهندسى لكل تكوين ومشهد ، هذا بخلاف اختيارهم للون الفيلم عامة ، وقد لا أكون مبالغاً حين أقول وكلى ثقة إن عبد العزيز فهمى أول مصور مصرى يضع البعد الزمنى التاريخى فى الصورة السينمائية – كما أوضحت فى استعمال الألوان سابقاً – وفى زمن يسبق كثيراً التقديم التكنولوجى فى حساسية الأفلام وهذا يحسب له . وليس هذا فقط هو الملاحظ فى هذا الفيلم ، بل الملاحظة الأكثر أهمية تأتى من تلك الوحدة البصرية المتجانسة بين اللون والتكوين والحركة البطيئة للكاميرا ونوعية النور التى تحمل كلها ذلك البعد التاريخى الزمنى بقوة .

وربما لا يوجد فيلم مصرى كتب عنه النقاد كما كتب عن فيلم (المومياء) سواء فى الداخل أو فى خارج مصر ، ووجدت من المفيد قبل أن أدلى بتحليلى لبعض عناصره أن أستشهد ببعض ما كتب عنه ومازال حتى الآن .

ففى تحليل مجموعة التكوينات الفنية المتفردة نشر المخرج التسجيلى والباحث هاشم النحاس [٢٧] الشىء الذى لا يختلف عليه اثنان هو القيمة التشكيلية فى الفيلم ، وكل من يتابع صور

أفلامنا ، يعلم يقيناً ، مدى فقرها الشديد من هذه الناحية . ربما نجد فى بعض الأفلام حساً تشكيلياً لكنه سرعان ما يذوب أو يختنق تحت وطأة الحدث الدرامى ، أو الميلودرامى غالباً ، حيث تستأثر عملية قص الحكاية بكل اهتمام المخرج ، ومن هنا تأتى قيمة فيلم (المومياء) باعتباره محاولة نادرة – وأكاد أقول فريدة – فى أفلامنا ، باحترامه للقيم التشكيلية فى كل لقطة من لقطاته بحيث يتم عرضه كاملاً من خلال عين الكاميرا بالدرجة الأولى وفق كل اعتبار .

والمعهود أن ترتبط القيم التشكيلية بمضمون الفيلم الذى يحدد طبيعة الشخصيات ولون الأحداث ، وفيلم (المومياء) من النوع الأخير من الأفلام ، حيث تنبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية ، والصورة إذ توظف التكوين فى خدمة التعبير عن المعنى الدرامى تؤكد تأثيره فى النفوس إلى جانب ما تثيره فيها من مشاعر جمالية مريحة فى نفس الوقت .

ومما يجدر المبادرة بقوله : إن فيلم (المومياء) لم يأت بجديد فى التكوين ،فتوزيع الأجسام والمساحات ووضع الخطوط وتحديد الحركة داخل الكادر يتم بناء على قواعد معروفة أصبحت قواعد تقليدية ، وأهمية فيلم (المومياء) من هذه الناحية ، تنحصر فى أنه قدم النموذج الصحيح فى السينما التى تتكلم بلغة السينما العالمية ، وأكاد أقول أولها من حيث اللغة السينمائية بالذات كلغة يلعب فيها التشكيل دوراً أساسياً . والغرض من الكلام عن التكوين فى فيلم (المومياء) دون غيره هو تأصيل هذه المحاولة أملاً فى انتشارها .

ويستعرض الناقد نماذج تكوينية يسهم فى شرحها ومعناها وقيمتها ، وبالطبع ليس هذا الكتاب معنياً بذلك الآن إلا إذا تمت دراسة تحليلية للفيلم ، ولكننى أهتم بأسلوبية عبد العزيز فهمى الإبداعية والتى تتزاوج مع عبقرية مخرج وكاتب (المومياء) شادى عبد السلام .

وفى مقال آخر ، يدلل الأستاذ محمد إبراهيم عادل أستاذ التصوير السينمائى بمعهد السينما [٢٨] ، إذا كانت تكويناته مثقلة بعنصر التاريخ فهى أيضاً مثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة للتغير » .

ولما كان كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية ، فقد عمد (شادى) فى معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها ، والصعوبة فى هذه الاسكتشات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية (لشادى) والإحساس المرهف بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على سطح الكادر ، فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضاربة إلى السواد أو الشفافة المغلفة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من

الجاذبية اللونية المعبرة عن الدراما الفيلمية والتي يراها (شادى) نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاسكتشات وخياله الخاص .

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفيلم ، قد أوجد لها المصور حلها الفني بأن تم التصوير فى ضوء السماء بعيداً عن ضوء الشمس المباشر والساطع فى جنوب الوادى .

والمدقق فى هذه التكوينات لابد وأن يلمح محاولة السعى إلى إخضاع المكان للزمن ، ذلك حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذى يسرده العمل فى المشهد ، أما العناصر الأساسية التي ترسخ حركة الزمن ، فقد تكون خطوط التركيب ، واتجاهاته وشدة ميلها ، وإيقاعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة عين المشاهد على مسطح الكادر ، كما ساعد ذلك الإيقاع الهادئ الذى تميز به الفيلم مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المتقطعة من السياق العام للحدث ، وهذا تماماً ما منح (شادى) حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هى تلك البادرة الثقيلة الممثلة لملابس الممثلين ؛ خاصة إذا سلط عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية .

وهكذا وظف (شادى عبد السلام) الضوء واللون لاعطاء إيقاع التفاعل الزمني بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفيلمي ومعايشة لحظة الفعل ولحظة إعادة تركيبه ، مما جعل عمق عملية المشاهدة ضرورة ملحة لاستبيان المكان من خلال زمانه .

فإن كان هروب (شادى) من الواقع الزمني نحو الموضوعات التاريخية ، وإذا كان هروبه من المكان إلى الجبال المعزولة لقبيلة (الحربات) قد كشف عما أثقل كاهله وكاهل أبطاله من تعقيدات وأزمات متتالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية ، فإن (عبد العزيز فهمى) لفهمه العميق لأفكار (شادى) ومعايشته لخياله وأحلامه قد استطاع أن يجسد كل هذا فى بساطة ويسر ، وبسلامة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطرق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمناقشات الجادة الهادفة .

وطريقة (عبد العزيز فهمى) فى تعامله مع تلك اللحظات المؤرخة والمعاشة بمعاناة وصدق ، قد حقق له امتلاء مكانياً زمانياً ثرياً فيما تم لهما من لقطات شكلاً ومضموناً وقذف بالمصور إلى تلك اللحظات التى عاشها (شادى) كالبرق ، ولم تدثرها أغطية النسيان لكونها مؤرخة ولم تلفها هواجس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكومة ببناء وقوانين ، وما بين هذه

العلاقات دروب من الأحداث الدرامية وفيها أشياء وشواهد وعلاقات وملامح ورؤى اجتمعت وتناثرت ثم اجتمعت وأخرى امتلكت على (شادى) نفسه فسجلها فى تكويناته المخطوطة بعناية وأناقة ، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية .

لقد كان اكتشاف (عبد العزيز فهمي) للصياغات التكنيكية النسبية لتحقيق القيم الإبداعية والدرامية (لشادى عبد السلام) من الصورة ، قد أتت ضمن التجربة الفيلمية ذاتها ، وليس وفق قوانين التصوير السينمائى سواء تلك الضوئية أو الفيزيائية أو حتى الكيماوية ، غير أن إطارها الدرامي والرؤية الخاصة (لشادى) هو الذى حكم تلك الأبعاد جميعاً . ومع ذلك ، فإن تصورات (شادى عبد السلام) لتكويناته فى رأينا كانت حالة من حالات الامتداد اللامتناهي والوجود ، وعدم الاطمئنان إلى ما هو مائل إليه ، وهو أمر لم يكن فى المستطاع تحقيقه دون الرؤية الإبداعية للمصور من خلال عين ورؤية وفكر (عبد العزيز فهمى) ذاته ، وقد كان قادراً على الاكتشاف فى ذاته الخاصة أسرار وتقنيات وابتكارات عمله وغوامض الجمال فى محركات وعناصر جمال التكوين لدى (شادى عبد السلام) ، كما كان على (عبد العزيز فهمي) إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل لقطة وتجسيد ذلك الحل تكنيكياً ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل (شادى) . فكما سبق أن ذكرنا ، فإن معنى الكادر لدى (شادى عبد السلام) كان كامناً فى أفكاره ومبادئه ولم تحمل اسكتشات غلالة التوزيع المساحى واللونى والوجود المكانى والزمنى ، وهكذا كان على المصور أن يعدل من سلوكه التقنى ويصطنع له أفكارا جديدة وأدوات حتى يتكيف مع أفكار (شادى) ولا يحرمه من لحظات الإلهام الآنى . ففى مشهد لم يكن من الممكن تجسيد المعنى المطلوب إلا من خلال تلك الغلالة الزرقاء الناتجة عن التصوير فى ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة وإلا ضاعت هيبة الجنازة واضمحلت ألوان أزهار الجهنمية البنفسجية الداكنة والتهى وقار الأعمام المدثرين فى الأزرق – الأسود .

وهكذا ، فإن تكنولوجيا التصوير السينمائية فى يد (عبد العزيز فهمى) بعد أن انصهرت بداخلها روافدها التكنولوجية الفرعية والدراما الفيلمية وأفكار (شادى) وتحقيقات (عبد العزيز) ، قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذى راود المخرج عن (المومياء) . فالعمل مع فنان مثل (شادى عبد السلام) لا يحتاج من المصور فهما فقط للطبيعة التشكيلية والدرامية لتكوين الصورة ، ولكن يتطلب أيضاً منه وبالدرجة الأساسية أن يكون قادراً على تجسيد تلك الأفكار الفلسفية والدرامية والتى مازال بعضها فى رأس (شادى) نفسه .

الحقيقة أن الكتابة عن فيلم (المومياء) لا تشبع بأية حالة من الحالات الأحاسيس التي تنتابك عندما تشاهده حتى أكثر من مرة ، فإن اللذة بكل معناها والرضا والتذوق تحملها معك وأنت تغادر دار العرض . وأتذكر أني عندما شاهدت هذا الفيلم الآخر حتى تتسنى لي الكتابة عنه في هذا الكتاب ـ أحسست بعد انتهاء عرضه (بالفيديو) في منزلي بالدموع في عينيّ ، لسببين : أولهما فقدنا الاثنين : شادي عبد السلام ومأساته الإخناتونية المخجلة لكل محب للفن في هذا البلد ، وعبد العزيز فهمي كفنان لن يجود الفن السينمائي بالكثيرين مثله ، وثانيهما حال السينما في مصر الآن في أول القرن الحادي والعشرين وانسحاب الدولة تماماً من الحفاظ على قيمة الفن المرئي الرفيع – السينمائي وليس التلفزيوني – لأنها بكل ثقلها تدعم التلفزيوني كانت الدموع في عيني تعبيراً عن هذين الشيئين ، وكما قلت لم يكن من الممكن أن يظهر فيلم (المومياء) إلا بجهد الدولة ووزير ثقافة مثل (ثروت عكاشة) .

وحتى نفهم قيمة تطويع الضوء واللون عند (عبد العزيز فهـمـى) تقنيا يجب أن تعـرف ما الخامة التي نسج عليها فيلمه ، في زمن تصوير الفيلم عام ١٩٦٨ .

صور الفيلم على خام نيجاتيف (إيستمان كوداك) نوعية رقم ٥٢٥٤ مهيأ لاستقبال الضوء الصناعي بحساسية قدرها ١٠٠ (مائة) **ASA** – وحدة قياس الحساسية الأمريكية – ومع التصوير الخارجي يوضع له مرشح عنبري اللون – لضبط اتزان اللون – رقم ٨٥ فتقل حساسية الفيلم في التصوير الخارجي (الأزرق) إلى قدر ٦٤ (أربعة وستين) **ASA** ، ومعنى هذا أن الفيلم المتاح بطيء الحساسية بنسبة في التصوير النهاري وعادي الحساسية في التصوير بالضوء الصناعي الذي هو مصنّع أصلا له [٢٩] . وكانت هذه الأفلام هي أحسن ما هو موجود في سوق الخامات السينمائية في العالم ، حيث لم تظهر بعد الحساسيات الأكثر سرعة للضوء واللون ، ومعنى ذلك أن أقل إضاءة ممكنة يشعر بها الفيلم حسب قياسات علم الحساسية **Sensitor Meter** [٣٠] مع آخر اتساع العدسة وهي ٢ (اثنان) يكون على الأقل ٥٠ (خمسين) قدما / شمعة ، وهو ما ينصح به في جميع نشرات كوداك لهذا الفيلم ويمكن أن تقل إلى ٢٥ (خمس وعشرين) قدما / شمعة في حالة استعمال العدسات السريعة ذات الفتحة ١٫٤ (واحد وأربعة من عشرة) . وبما أنه في ذلك الوقت لم تتوافر مثل هذه العدسات السريعة في مصر فكان على (عبد العزيز فهمي) أن يعمل على أقل منطقة تشعر بالإضاءة في الفيلم ، فإن قل الضوء عن الخمسين قدما / شمعة مع الفتحة النهائية للعدسة ، فإن نتيجة ذلك أن الفيلم لن يشعر بأي شيء بتاتاً ، وبالطبـع هـذه مشـكلة كبيرة في فـيلم مثل (المومياء) ، حيث إن الظلام والجو العام والسواد يلعب دوراً أساسياً كما سأشرح بعد قليل ، كما أن المشكلة الثانية في التصوير الخارجي اعتماد الفيلم كثيراً على الضوء الظلي أو كما يقال نور السماء وليس الشمس وهذا يتطلب كمًّا أكبر من الإضاءة لحساسية الفيلم البطيئة . ونحن لاحظنا أن الظلال

والخيالات تكاد لا توجد في تصوير عبد العزيز فهمي في هذا الفيلم ، وقد تغلب على ذلك بنشر كثير من الضوء الغامر أو المرتد أو – كما يقول – المنتشر في تعامله مع المرئيات ، واعتبر أن هذا يساعده في البعد الزمني والتاريخي للأحداث .

زد على ذلك طبيعة الجو العام مثل مشهد خروج توابيت الفراعين فجراً أو إضاءة مكان الخبيئة مرة بالمشاعل ومرة بلمبات الكيروسين ، كل هذا زاد من صعوبة تعامل عبد العزيز فهمي مع أدواته (السينى – فوتوغرافية) ويعتبر أنه تغلب جيداً على كل هذه الصعاب بالنتيجة الموجودة على الشاشة ، أي بصورة المومياء العالمية .

فاستعمال ضوء المشاعل وتلك الحركة لها تأثير سلبي في البعد عن وجه (ونيس) – أحمد مرعي – أو قربه منه ، وما حدث مع الخبيئة واستخدامه مصادر للإضاءة الواقعية ولكنها في نفس الوقت لا تخرج عن أسلوبه الجانح إلى تعبيرية الصورة ، فحين يتقدم عالم المصريات داخل المغارة في جبل الأقصر حاملاً بيده لمبة إضاءة بالكيروسين (فانوس) ومن خلال إضاءة هذه اللمبة نستكشف المكان والتوابيت الملونة الراقـدة بدكـانة الزمن ، ومن دائرة نورها نرى الواقع وباقي الصورة يسودها ظلام سرمدي يحمل في كنفه غموض المكان والزمن ، ويتحرك الإضاءة مع عالم الآثار ، تتموج التوابيت بين النور والظلام واحدة بعد الأخرى في دائرة اللمبة ودائرة نصوعها ، ثم لتنقل مرة أخرى إلى ظلامها المهيب . مشهد لا يمكن أن يمحى من ذاكرتك السينمائية ، واقعية مصدر الإضاءة في اللمبة المتحركة ، وتعبيرية الرؤية في ذلك النموذج المهيب بين تحرك النور والظل والإظلام ، وذلك البعد الزمني الواضح المحسوس لإبعاد الصورة جعل (عبد العزيز فهمي) منها رؤية جمالية بحق – استاطيقية – بحيث يمكن أن نقول عنها بالرغم من واقعية الحدث والرؤية التي طغت إنها تخوض بتعبيرية الإحساس التي على المشهد فجعلت من صانعه الحرفي فناناً له مذاق خاص .

وكما استطاع (عبد العزيز فهمي) أن يطوع الضوء إلى خامة الفيلم بفن عظيم ، نجح مع مصوره (مصطفى إمام) الذي كان يدير الكاميرا ويحركها في ضبط إيقاع اللقطات بذلك الإيقاع الذي يمكن أن نقول إنه مرتبط بشكل شرطي جداً (بشادي عبد السلام) شخصياً فإن (شادي) ذلك الفرعون العملاق له إيقاع حياتي امتداد اقتربنا منه ، يستمده من التأمل وبطء الحركة الذي انعكس كلياً على الفيلم ، ولقد حافظ التصوير على هذه الخاصية بشكل كبير بحيث تجد أن الحركة المحسوسة للكاميرا سواء وهي متحركة أو ثابتة – وثبات الكاميرا هو جزء من الحركة العامة للمشهد، وبالتالي الفيلم – هي نفسها تمثل حركة مبدع الفيلم تأليفاً وخيالاً وإخراجاً وكل شيء فيه ، يكتب المخرج

التسجيلى هاشم النحاس [٢٨] : يفضل (شادى) غالباً استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل، ذلك لأن حركة الكاميرا هى عين المتفرج ، وهى التى تعطى التأثيرات المعبرة والخاصة بالحكى الدرامى الذى يطرحه » . وفى نفس الموضوع يقول الناقد سمير فريد [٢٨] « عندما تتحرك كاميرا (شادى) وتتبع أشخاصه ، فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصرى الزراعى العريق ، بل أعرق المجتمعات الزراعية » .

والملفت فى هذا الفيلم كذلك اللون ، فإن استخدام عنصر اللون فى هذا الفيلم كان له كينونة منفردة غير مسبوقة مع أى فيلم مصرى من قبل . إنك تشاهد فيلماً ملوناً ، ولكن ذا مسحة تكاد تكون واحدة ومنسجمة : ملابس سوداء ،صحراء ومبانٍ ومعابد صفراء كاحلة ، نهر نيلى تحفه الرمال ، مغارات وأقبية ودهاليز داكنة ، كانت المساحة الصفراء القديمة هى تركيبة الصورة وتحاشى المخرج والمصور أية خضرة وأشجار وزرع فى اللقطات، لأن أحداث الفيلم تدور فى الجبل، وباطنه ، وأية خضرة تعنى أن الوادى زراعى وهو مستبعد فى الفيلم ، ساعد على ذلك بريق الذهب فى الاثار واللون الطوبى فى توابيت الفراعين ولون (الآكر) - إحدى درجات اللون الأصفر - الموجودة فى تفاصيل الآثار المصرية .

ويقول شادى عبد السلام رداً على سؤال [٢٨] هو : كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم موفقاً للغاية ، فيجيب : « لقد عاوننى مدير التصوير عبد العزيز فهمى ، للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لا تتم إلا لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المنشودة ، وكنت اختار الوقت الذى أراه مناسباً من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة » .

لم يُستخدم اللون كلون فى الفيلم إلا ثلاث مرات تقريبًا شعرنا بذلك ، فى بداية الفيلم فى اجتماع علماء الآثار ، وفى مشهد جنازة الأب بحيث لا ترى إلا الجلابيب السوداء والشواهد البيضاء وتناثر الورود البنفسجية على الأرض ثم ظهور (زينة) نادية لطفى ، التى تظهر بوشاح أسود داكن يشق اللون الأصفر العام ولكن حين يلفحها الهواء يكشف تحته ذلك الرداء البرتقالى المثير لونيا لباقى لون الفيلم .

ولقد وجدت من المفيد أن أستشهد بالدراسة التى قام أستاذى (سعد عبد الرحمن قلج) فى كتابه المهم عن (جماليات اللون فى السينما) والذى حاور فيه (عبد العزيز فهمى) بشكل مباشر عن مفاهيم عدة تتعلق باللون فى فيلم (المومياء) وأفلام أخرى من تصويره .

يرى عبد العزيز فهمى أن الفيلم السينمائى مجموعة صور متحركة وكل ما يتضمنه الفيلم من عناصر فنية يقدم من خلال الصورة ، والصورة هنا تنتقل إلى المشاهد من خلال مدير التصوير ، عن طريق ما يخلقه من إضاءة وظلال ، فإذا أضيف عنصر اللون إلى وسائل مدير التصوير السابق ذكرها - أى الضوء والظلال - وأجاد استعماله من الناحية النفسية والجمالية ، كان جديراً بتحمل مسئوليته الكبرى فى أن يكون الموصل الصادق للعمل الدرامى ، ولابد للفنان أن يكون له شخصيته المستقلة القوية ، وبالتالى سيكون له أسلوب خاص به ، ولا يبقى هذا الأسلوب ثابتاً ، بل يتطور ويتغير وفقاً للأحداث الدرامية للفيلم ، والأسلوب الذى ألتزم به دائماً عند تصوير أفلامى (سواء بالأبيض والأسود أو الألوان) يقوم على مراعاة كل من المعايشة الكاملة للسيناريو والتعبير بالضوء واللون .

ويستطرد عبد العزيز فهمى:

« وتتم معايشة السيناريو عن طريق قراءته عدة مرات لتفهم الموضوع ولدراسة الشخصيات وأبعادها ، وبعد ذلك أناقش المخرج وكاتب السيناريو فيما يعن لى من ملاحظات ، حتى يتأكد فهمى للموضوع وللشخصيات ، ومن خلال هذه القراءات والمناقشات ، تتولد عدة صور فى عقلى الباطن ، فإذا قرأت السيناريو للمرة الأخيرة ظهرت هذه الصورة وتجسدت أمامى ، حتى أراها واضحة تماماً ، وتقودنى هذه المعاناة فى النهاية إلى اختيار كل من مجموعة الألوان ونوعية الإضاءة » .

« أما عن التعبير بالضوء واللون ، فالضوء هو الأساس الأول فى بناء الصورة . إن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة ، وإنما هى فى رأيى أشبه بالحروف ، فيمكن استخدامها فى تكوين جمل ضوئية أشبه بالجمل الكلامية أو الجمل الموسيقية ، وهى بذلك تعتبر أهم وسيلة فى يد مدير التصوير للتعبير ، وهذا الفهم فى تقديرى لدور الضوء يستتبع منى الآتى :

١ - احترام مصدر الضوء .

٢ - تحديد الزمان والمكان الذى تدور فيه أحداث الفيلم .

٣ - مراعاة الحالة النفسية والصراع الداخلى للشخصيات وارتباطها بأحداث الفيلم .

٤ - الجو العام .

وأوضح عبد العزيز فهمى أنه يتبع هذه الخطوات فى جميع أفلامه سواء الأبيض والأسود أو بالألوان ، وأن أسلوبه فى الإضاءة عند التصوير بالأبيض والأسود لا يختلف عنه عند التصوير بالألوان من حيث القدرة على التعبير بالضوء ، ولكنهما يختلفان عن بعضهما البعض بلا شك

من حيث الأسس العلمية التي يتم على أساسها تكوين الصورة الملونة من حيث اختيار اللون ومساحته ودرجة تشبعه .. إلخ .. وهنا يصبح اللون عنصراً مهما بل أساسياً ، وسلاحاً خطيراً للقدرة على التعبير .

وعن مسئولية اختيار اللون فى الأفلام الروائية التى قام بتصويرها ، أفاد عبد العزيز فهمى أن المتبع فى العالم هو أن تترك مسئولية اختيار الألوان إلى خبير الألوان **Colour Export** ، حيث يحدد ألوان الديكور والملابس والإكسسوارات الملائمة للفيلم ، بعد قراءة السيناريو وتفهُّم أبعاد الموضوع والشخصيات ، وبالتشاور مع كل من المخرج ومصمم الديكور ومدير التصوير ، ولما كانت هذه الطاقة الفنية المتمثلة فى خبير الألوان مازالت غير متوافرة بمصر حتى اليوم فإن العبء بأكمله يقع على عاتق مدير التصوير ، والذى يصبح ملزماً بالتالى بالتفاهم مع كل من المخرج ومصمم الديكور وأخصائى الملابس . وفى فيلم المومياء اشترك فى اختيار الألوان كل من المخرج الذى قام أيضاً بتصميم الديكورات والملابس ، ومهندس الديكور صلاح مرعى وأنا بوصفى مديراً لتصوير الفيلم ، وكذلك فى فيلم فجر يوم جديد كان اختيار الألوان عملاً جماعياً اشترك فيه كل من المخرج يوسف شاهين ومنسق المناظر جابى كراز والسيناريست سمير نصرى وأنا بوصفى مدير التصوير ، بينما هناك أفلام أخرى من التى قمت بمسئولية إدارة التصوير فيها ، تركت لى مسئولية اختيار الألـوان فى أثناء الإعداد لإنتاجها ، أذكر منها على سبيل المثال فيلم ، فجر الإسلام ، وفيلم ، بيت من الرمال ، .

ولقد تعرضت فى هذا البحث إلى أسلوب اللون السائد ، ومازالت الكثير من المعامل السينمائية فى أمريكا تحتفظ داخل مخازن أفلامها الخام بأكثر من نوع من أنواع الأفلام الخام المخصصة لطبع نسخ التوزيع السينمائى بالألوان ، وتقوم تلك المعامل قبل البدء فى طبع النسخ بعمل تجارب على طبع أكثر من نوع من أنواع تلك الأفلام ، ويختار المخرج ومدير التصوير نوع الفيلم الذى يوفر اللون السائد الذى يخدم مضمون الفيلم وعند مناقشة هذا النظام مع عبد العزيز فهمى ، أفاد بأنـه ، ليس من أنصار أن يسود الفيلم لون واحد ، وكذلك لست من أنصار تعدد الألوان ، ولكنى من أنصار أن تكون الصورة فى خدمة الموضوع ، أى فى خدمة الفيلم ، كما أن الإسراف فى استعمال اللون بحجة أن الفيلم الملون يسىء إلى الفيلم نفسه ، لأنه يبعد المشاهد عن متابعة الفيلم ويعرضه على متابعة استعراض الألوان .

كما أن الاقتصار على استعمال لون واحد فى الفيلم يثير الملل ، ولكنى كما ذكرت فى بداية الحديث أؤمن بأن الموضوع الذى نعالجه هو الذى يفرض علينا اختيار اللون المناسب للتعبير عما يدور من أحداث ، فالصورة قبل أن تصبح مرئية على الشاشة تولد كصورة حسية يدركها مدير التصوير ، وبالتالى يستعين بقدرته على الابتكار فى محاولة توصيلها إلى المشاهد كوسيلة تعبير درامية .

، أما عن أساس اختيار الألوان فالحقيقة إن اختيارى للألوان اختيار وجدانى ، ولا أفكر عند اختيارى للألوان فى الرجوع إلى أى نوع من القواعد لأنها لا تعنينى فى شىء ولا يهمنى بعد ذلك إذا ما كان إحساسى يتمشى مع القاعدة أم لا . ولكن هذا بالطبع لا يعنى الجهل بالقاعدة فى حد ذاتها ، فمعرفتها أساسية لفهم طبيعة اللون ومدلوله ، وعلى مدير التصوير أن يحفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وأن يتمثلها فى ذهنه وإحساسه ، كى تعينه فى الوصول إلى الإحساس السليم ، وأنا شخصياً لا أميل إلى أن أكون سجيناً للقواعد والنظريات حتى أصبح أداة تنفيذ لها ، وبالتالى أفقد القدرة على التفكير والاجتهاد والابتكار . ومن الأمثلة على أساس اختيارى للألوان أسوق مثلاً من فجر يوم جديد نايلة أبو العلا (سناء جميل) تنزل من حى الزمالك فى الليل الحالك ، تسير هائمة على وجهها حتى تصل إلى حى القلعة فى الصباح . هذا المشهد يتخذ معنى رمزياً ، انتقال النايلة من حالة نفسية معينة إلى حالة نفسية أخرى ، تبدأ فى ظلام اجتماعى يتدرج إلى نور واكتشاف للحقيقة فتتغير نفسيتها ، ولنأخذ هنا كلمة ظلام لقد اخترتها كمفتاح للمشهد . فكانت النتيجة أن وصلت الألوان إلى درجات متقاربة من اللون الأسود هذا فى بداية خروجها من الزمالك . اللون البارد القاتم الذى يقترب من الأسود .. لكن كيف يقوى ؟ يقوى عن طريق مساحة حمراء ساخنة (إشارة مرور) التى حولت جانب الكادر الأيمن إلى مساحة ساخنة ، بينما يبقى الجانب الأيسر بارداً بما يسوده من ظلام . هذا إذا حللنا المشهد من الناحية التجريدية المطلقة ، ولنحاول أن نجعلها أكثر تفصيلاً !! نايلة تسير ضائعة ، لا تحس إن إشارة النور الأحمر لا تسمح لها بالمرور ، ويتمثل ضياعها فى مشيها بلا وعى ، لا تدرك إشارة المرور التى تحذرها وتنبهها بضرورة التوقف حتى ينتهى ضياعها ، ولكنها لا تستجيب لها ، ولو لم أحس بهذا المعنى الذى أوضحته فى ذلك المثال لكنت أضأت الشوارع وواجهات المحال التى مرت بها نايلة أبو العلا . ولا شك أن الصورة كانت ستتحول حينئذ إلى مجرد صورة بالألوان ، وتفقد المعنى الدرامى المطلوب .

والمثال الثانى مأخوذ من فيلم فجر الإسلام ، حيث كان اللون الغالب على خيمة وملابس الفضل (يحيى شاهين) هو اللون الأبيض الذى تشوبه بعض البقع الخضراء ، بينما كان اللون الغالب على خيمة الحارث (محمود مرسى) هو اللون الأحمر ، والألوان الداكنة ، وكانت إضاءة خيمة الفضل ذات ضوء رئيسى قوى **High Key** بينما كانت إضاءة خيمة الحارث ذات ضوء رئيسى ضعيف **Low Key** . ذلك لأن الفضل كان يمثل الطيبة والسماحة والشخصية النبيلة المؤمنة بالدين الجديد ، أما شخصية الحارث فهى شخصية رجل شرس دموى مكابر ومعاند للدين الجديد ، يحاربه بكل قواه ويعذب كل من ينتمى إليه أو يعتنقه من أتباعه وأهل قبيلته وعشيرته . فكان أساس

اختيار اللون والضوء هنا هو إحساسي وفهمي لشخصية كل من الفضل والحارث ، لأن اللون هنا يعبر عن الشخصية ، كما يهيئ لها الضوء الجو العام ، بحيث يشعر المشاهد عند رؤية خيمة الفضل بالطمأنينة والراحة ، ويشعر بالتوتر والقلق والظلم عندما يرى خيمة الحارث .

وبالنسبة لى شخصياً لم تكن هذه المهمة سهلة دائماً ، فكثيراً ما قابلتنى مصاعب شديدة كادت تحول دون تنفيذ ما أعددته من خطط مسبقة ، مع المحافظة التامة على التأثير الذى هدفت إلى تسجيله على الفيلم . ويحضرنى حالياً ثلاثة أمثلة من ثلاثة أفلام ، هى :

١ – فى فيلم « المومياء » : كان المطلوب أن نصور مقبرة فرعونية على قمة جبل ، وصعدنا الجبل ووصلنا إلى المقبرة فى ٣ ساعات ، وفوجئت بأن معدات الإضاءة لا يمكن أن تصل إلى الارتفاع الشاهق ، وكان لابد من التصرف السريع ، المشهد يصوّر ليلاً وهو يمثل مهندساً يجلس على فتحة المقبرة أثناء خروج التوابيت منها وبجواره كلوب يدون على ضوئه عدد التوابيت ، وقررت أن أنتظر غروب الشمس بحيث تبدو الجبال المحيطة مظلمة نوعاً ما ، بينما يصل إلى المقبرة ذلك القدر القليل من ضوء السماء فى وقت الغروب ، ووضعت مرآة صغيرة – هى مرآة المكياج – خلف الكلوب الموجود بجوار المهندس ، فانعكس الضوء على وجه المهندس ، وتم التصوير بمنتهى السرعة قبل أن تختفى بقايا الضوء المنعكس من السماء فتختفى معها فى الظلام التام صورة الجبال المحيطة ونفقد التأثير المطلوب ، وبذلك تغلبت على الصعوبة وأنا على يقين بأنه لو توافرت لى معدات الإضاءة لما توصلت إلى نتيجة أفضل من تلك التى حصلت عليها .

٢ – أما المثال الثانى فهو من فيلم « فجر الإسلام » : ولا شك أن أخطر مشاهد هذا الفيلم ، هى المشاهد التى تصور بيت الرسول عليه الصلاة والسلام ، ولم تكن هذه المرة الأولى أصور فيها مثل هذه المشاهد ، فمنذ ٢٥ سنة قمت بتصوير فيلم إسلامى هو بلال مؤذن الرسول أبيض وأسود ، وقد رمزت إلى الرسول عليه الصلاة والسلام بهالة من الضوء متحركة ، ونجح هذا التعبير فى ذلك الوقت وأدى التأثير المطلوب .

وفى فيلم «فجر الإسلام» فكرت فى التعبير عن شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام بطريقة أخرى ، وطوال مدة التحضير للفيلم ، وطوال مدة تصوير المشاهد الأخرى ، وأنا أعانى من اختيار الشكل الذى أرمز به إلى شخصية النبى حتى رأيت الصورة : حوائط الديكور بيضاء ، أرضية مرتفعة (هاى كاى) كله أبيض فى أبيض مع أن الفيلم بالألوان ، ولكن هذا الشكل كان يلخصه شىء هو الإحساس بلقاء الرسول عليه الصلاة والسلام ، لقاء الروح لا الجسد ، لقاء البصيرة لا البصر ، لقاء التجرد لا الواقع الملموس ، وهدانى التفكير بعد عناء شديد إلى استخدام عدد كبير من المرشحات

المبددة للضوء ، حتى تأتى الصورة فى النهاية وفى شبه ضبابية ، إحساساً بالرهبة والصحبة والفناء فى حب الله ، والتجرد من الماديات إلى شفافية الروح ، علماً بأن استخدام المرشحات المبددة للضوء بالنسبة للفيلم الملون خطأ علمى ، أو غير مستحب ، ولكننى استخدمتها وبمنتهى القوة لترضيح مشاعر معينة ، ولتكون الصورة فى خدمة الموضوع .

٣ – والمثال الثالث من فيلم بيت من الرمال : ففى أحد المشاهد التى تتخيل فيها البطلة نفسها مع حبيبها ، وعند التصوير حدث أن تمزق الورق المستخدم فى الديكور من شدة الحرارة ، وكان لابد من التصرف بشكل لم يسبق استعماله ، أحضرت كمية كبيرة من القطن ومنجداً ونصبت شبكة من السلك علقت عليها هذا القطن فى تكوينات مختلفة ، ثم أنرت هذا القطن من الخلف بألوان عاطفة تمثل الحب والجنس ووضعت الممثلين أمامه ، وكانت النتيجة أحسن بكثير مما لو كنت استخدمت الديكور .

وهكذا يتضح لنا أن مصادر الإلهام دائماً تأتى من خلال محنة المعاناة ، وذلك أثناء معايشة السيناريو ، وفترة الإعداد ، والتخيل للسيناريو كما سبق أن أوضحت ، وإذا كان يمكن القول بأنى أضفت جديداً فى أسلوب الإضاءة فهو :

١ – الضوء العاكس .

٢ – استخدام الضوء كديكور للمشهد .

وعند استخدام الضوء المنعكس يحضرنى مثال من فيلم المستحيل أبيض وأسود : كان هناك مشهد بين الزوج (صلاح منصور) والزوجة (نادية لطفى) الزوجة لا تطيق زوجها ولا تحبه والعاطفى حدثاً صدمة حتى تتهرب منه فاقتحم عليها الحمام أثناء تناولها للحبوب المخدرة . وأراد أن يمارس حقه الزوجى معها . ولكن هذه الممارسة المشروعة كانت بمثابة عملية اغتصاب فى مفهومى للمشهد ؛ بدأت إضاءة الحمام باللاإضاءة المتبعة وهى الإضاءة المباشرة ، فأحسست أنها لا تعبر عن الموقف ، فخطر على بالى ضوء حجرة العمليات وارتبطت فى مخيلتى العملية الجراحية بعملية الاغتصاب ، وكلفت مدير الإنتاج لشراء قماش أبيض اللون وصنعت منه سقفية لديكور الحمام ، سلطت أضوائى على القماش ، فانعكس الضوء من القماش على المنظر وصورت ، فأعطانى الإحساس الذى تخيلته وكانت تجربة ناجحة وانتهى الفيلم وانتهت معه تجربة الضوء المنعكس .

وفى فيلم النصف الآخر ، كنت أقوم بتصوير مشهد فى عيادة حقيقية لطبيب أسنان ، فتذكرت التجربة السابقة فسلطت أضوائى على سقف حجرة الطبيب وبالتالى انعكس الضوء ، وصورت وكانت النتيجة مُرْضية جداً وانتهت التجربة الثانية كسابقتها بانتهاء الفيلم .

«وعندما كنت أقرأ سيناريو فيلم المومياء وأغلب أحداثه تدور داخل مقابر حتى المساكن كانت داخل الجبال أى بعيدة عن مصادر الضوء ، سيطرت على فكرى طوال القراءة فكرة الضوء المنعكس وتبلورت ، بحيث اقتنعت تماماً بأنها الطريقة الوحيدة لتصوير فيلم المومياء .

وذلك لإعطاء الإحساس بالبعد الزمنى بيننا وبين أحداث الفيلم ، لأن الضوء المباشر واقعى يشعرنا باللحظة الحالية وبالزمن الحاضر ، أما الضوء غير المباشر فهو أقرب إلى الإيحاء بالماضى والبعد . فهو لا يعطى ظلالاً حادة ولا يتحدد مصدره .

«وكل هذه العوامل كانت منطبقة تماماً على فيلم المومياء» .

« وبانتهاء تصوير هذا الفيلم ، أصبح الضوء المنعكس جزءاً لا يتجزأ من شخصيتى فى إضاءة أفلامى ، كل فيلم حسب احتياجاته لهذا النوع من الإضاءة ، وقد استخدمت نفس الأسلوب فى تصوير فيلم فجر الإسلام . وبعد استخدامى للضوء المنعكس ونجاح تجاربه ، أصبح أسلوباً يستخدمه كثير من الزملاء» .

« أما عن استخدام الضوء كديكور للمشهد ، فيحضرنى مثال من فيلم (إجازة نص السنة) . ففى أثناء تصويرى لهذا الفيلم ، وهو أول أفلام فرقة رضا ، طلبت وزارة الثقافة من الفرقة أن تسافر للخارج ، وكان متبقياً أمامى ستة استعراضات وموعد سفر الفرقة بعد أسبوع ، ولو أننا إتبعنا الأسلوب المعتاد وهو بناء ديكور لكل استعراض لاستغرق تصوير الاستعراضات ستة أسابيع ، ومن خلال هذه المحنة فكرت فى طريقة جديدة وهى عمل فوندى أبيض كبير بمساحة البلاتوه كله ، وفى كل رقصة ومن خلال الإضاءة والألوان كنت أعطى الجو المناسب لكل استعراض ، وبهذه الطريقة أنقذت الأزمة وكانت التجربة ناجحة ، وكان مولد الديكور بالإضاءة ، وقد استخدمت هذا الأسلوب فى جميع الرقصات التى صورتها لفرقة رضا ، ويبلغ عددها أكثر من عشرين رقصة كل رقصة تختلف عن الأخرى تماماً ، وذلك من خلال استخدام الضوء فقط .

فيلموجرافيا لأعمال عبد العزيز فهمى

أولاً : الأفلام التسجيلية القصيرة

١ – فقرات متعددة من جريدة مصر الناطقة أثناء عمله باستوديو مصر .

٢ – فقرات متعددة من جريدة الفرنسيين الأحرار أثناء الحرب العالمية الثانية .

٣ – «يوم الهناء» عام ١٩٥٥ إخراج محمد كريم (ألوان) .

٤ – «أعياد الجلاء» عام ١٩٥٦ إخراج سعد نديم بالاشتراك مع عبد الحليم نصر ، أحمد خورشيد ، محمد عز العرب ومسعود عيسى .

٥ – «رقصات فرقة رضا» عام ١٩٥٧ إخراج على رضا (ألوان) .

٦ – «فن العرائس» عام ١٩٧٥ إخراج توفيق صالح (ألوان) .

٧ – «إلى حلوان» عام ١٩٥٩ إخراج سعد نديم (ألوان) .

٨ – «العودة إلى القاهرة» عام ١٩٦٢ إخراج عاطف سالم .

٩ – «العيد الثانى عشر» لثورة ٢٣ يوليو – عام ١٩٦٤ إخراج عاطف سالم .

١٠ – «الرمال الخضراء» عام ١٩٦٦ إخراج عاطف سالم .

١١ – «عيد الميدون» عام ١٩٦٧ إخراج يوسف شاهين .

١٢ – «المقاومة الشعبية» عام ١٩٦٧ إخراج عبد العزيز فهمى .

١٣– «ملء الكاسات» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٤– «بلادى .. بلادى» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٥ – «عائدون» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٦ – «اسلمي يا مصر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٧ – «الله أكبر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف (كورال) .

١٨ – «الله أكبر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .

١٩ – «حوار» عام ١٩٧٢ إخراج كمال الشيخ .

٢٠ – «من أجل الحياة» عام ١٩٧٢ إخراج حسين حلمي بالاشتراك في التصوير مع حسن التلمساني .

٢١ – «أنشودة الأرض الطيبة» عام ١٩٧٢ إخراج حسين حلمي .

٢٢ – «سلوى» عام ١٩٧٢ إخراج يوسف شاهين .

٢٣ – «الطريق إلى النصر» عام ١٩٧٢ إخراج سعيد مرزوق .

٢٤ – «الكرنك» عام ١٩٧٢ إخرج سعيد مرزوق .

٢٥ – «أريد هذا الرجل» عام ١٩٧٣ إخراج بركات .

٢٦ – «ساحرة» عام ١٩٧٣ إخراج بركات .

٢٧ – «انطلاق» عام ١٩٧٣ إخراج يوسف شاهين .

٢٨ – «أغنية الموت» عام ١٩٧٣ إخراج سعيد مرزوق .

٢٩ – «نهاية برليف» عام ١٩٧٤ إخراج عبد القادر التلمساني .

٣٠ – «زيارة الرئيس نيكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لجمهورية مصر العربية» عام ١٩٧٥ إخراج محمود سامي عطيل واشترك معه في التصوير محمود فهمي ، ضياء المهدي ، محسن نصر ، رجائي عتيق ، صلاح عزمي ، ماهر راضي وعبد اللطيف فهمي .

٣١ – «طيور الحرية» عام ١٩٨٠ إخراج محمد راضي .

ثانياً : الأفلام الروائية للسينما

– عام ١٩٤٦ «الخير والشر» إخراج حسن حلمي .

– عام ١٩٤٧ «ثمرة الجريمة» إخراج السيد زيادة .

«الفرسان الثلاثة» إخراج حسين حلمي .

– عام ١٩٤٨ «اللعب بالنار» إخراج عمر جميعي .

«يحيا الفن» إخراج حسن حلمي .

«السعادة المحرمة» إخراج السيد زيادة .

– عام ١٩٤٩ «أرواح هائمة» إخراج كمال الشيخ .

«ارعى المحفظة» إخراج محمود إسماعيل .

«حلم ليلة» إخراج أحمد بدرخان .

«كلام الناس» إخراج حسن حلمي .

– عام ١٩٥٠ «أسمر وجميل» إخراج عباس كامل .

«مغامرات خضرة» إخراج السيد زيادة .

«أيام شبابي» إخراج جمال مدكور .

– عام ١٩٥١ «خذ الجميل» إخراج عباس كامل .

«ساعة التليفون» إخراج جمال مدكور .

«أولادي» إخراج عمر جميعي .

عام ١٩٥٢ «الأم القاتلة» إخراج أحمد كامل مرسي .

«حضرة المحترم» إخراج عباس كامل .

«الزهور الفاتنة» إخراج جمال مدكور .

«بيت النتاش» إخراج حسن حلمي .

- عام ١٩٥٣ « بلال مؤذن الرسول » إخراج أحمد الطوخى .
« عائشة » إخراج جمال مذكور .
« مجلس الإدارة » إخراج عباس كامل .
- عام ١٩٥٤ « القدر المكتوب » إخراج عباس كامل .
« آثار فى الرمال » . إخراج جمال مذكور .
« تاكسى الغرام» إخراج نيازى مصطفى .
- عام ١٩٥٥ «العاشق المرحوم» إخراج أحمد بدرخان .
«علشان عيونك» إخراج : أحمد بدر خان .
- عام ١٩٥٦ « درب المهابيل » إخراج توفيق صالح .
« سيجارة وكاس » إخراج نيازى مصطفى .
« حب وإعدام » إخراج كمال الشيخ
- عام ١٩٥٧ «زنوبة » إخراج حسن الصيفى .
« العروسة الصغيرة » إخراج أحمد بدرخان .
« إسماعيل يس فى الأسطول » إخراج فطين عبد الوهاب .
« طاهرة » إخراج فطين عبد الوهاب .
- عام ١٩٥٨ « الكمساريات الفاتنات » إخراج حسن الصيفى .
« نهاية حب » إخراج حسن الصيفى .
« جميلة » إخراج يوسف شاهين.
« حبيبى الأسمر » إخراج حسن الصيفى .
- عام ١٩٥٩ « الشيطانة الصغيرة » إخراج حسن الإمام .
« مع الأيام » إخراج أحمد ضياء الدين .
« آخر من يعلم » إخراج كمال عطية .
« بياعة الورد » إخراج محمود إسماعيل .

« حب ودلع » إخراج محمود إسماعيل .
« محن العذارى » إخراج إبراهيم عمارة .
« قلب من ذهب » إخراج محمد كريم .
« أم رتيبة » إخراج السيد زيادة .
- عام ١٩٦٠ « أقوى من الحياة » إخراج محمد كمال حسين .
« جسر الخالدين » إخراج محمود إسماعيل .
« زوجة من الشارع » إخراج حسن الإمام .
« صائدة الرجال » إخراج حسن الإمام .
« مال ونساء » إخراج حسن الإمام .
- عام ١٩٦١ « حياتى هى الثمن » إخراج حسن الإمام .
« السفيرة عزيزة » إخراج طلبة رضوان .
« عاصفة الصحراء » إخراج حسين حلمى المهندس.
« غداً يوم آخر » إخراج ألبير نجيب .
- عام ١٩٦٢ « إجازة نص السنة » إخراج على رضا (ألوان) .
« سلوى فى مهب الريح » إخراج السيد زيادة .
« الليالى الدافئة » إخراج حسن رمزى .
- عام ١٩٦٣ «الحقيقة العارية » إخراج عاطف سالم (ألوان) .
القاهرة فى الليل » إخراج محمد سالم (اشترك فى التصوير على حسن ووحيد فريد) .
- عام ١٩٦٥ « فجر يوم جديد » إخراج يوسف شاهين (ألوان) .
« المستحيل » إخراج حسين كمال .
- عام ١٩٦٦ « تفاحة آدم » إخراج فطين عبد الوهاب .

« خان الخليلى » إخراج عاطف سالم .

« المراهقة الصغيرة » إخراج محمود ذو الفقار .

– عام ١٩٦٨ « السيرك » إخراج عاطف سالم .

– عام ١٩٧١ « زوجتى والكلب » إخراج سعيد مرزوق .

« فجر الإسلام » إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .

– عام ١٩٧٢ « بيت من الرمال » إخراج سعد عرفة (ألوان) .

« الناس والنيل » إخراج يوسف شاهين (ألوان) اشترك معه فى التصوير المصور الروسى شيلكوف وش . بيترتشكو .

– عام ١٩٧٣ « البنات لازم تتجوز » إخراج على رضا (ألوان) .

« غرباء » إخراج سعد عرفة (ألوان) .

– عام ١٩٧٤ «أبناء الصمت » إخراج محمد راضى (ألوان) .

« الهارب » إخراج كمال الشيخ (ألوان) .

– عام ١٩٧٥ « المومياء » إخراج شادى عبد السلام (ألوان) .

– عام ١٩٧٦ « عودة الابن الضال » إخراج يوسف شاهين (ألوان) .

– عام ١٩٧٨ « وراء الشمس » إخراج عبد الله مصباحى (ألوان) .

– عام ١٩٨١ « أمهات فى المنفى » إخراج محمد راضى (ألوان) .

– عام ١٩٨٦ «موعد مع القدر » إخراج محمد راضى (ألوان) .

مخرجون عمل معهم فى أول أفلامهم

١ – المخرج حسن حلمى فى فيلم « الخير والشر » عام ١٩٤٦ .

٢ – المخرج توفيق صالح فى فيلم «درب المهابيل» عام ١٩٥٥ .

٣ – المخرج ألبير نجيب فى فيلم «غداً يوم آخر» عام ١٩٦١ .

٤ – المخرج على رضا فى فيلم « إجازة نص السنة» عام ١٩٦٢ .

٥ – المخرج حسين كمال فى فيلم «المستحيل» عام ١٩٦٥ .

٦ – المخرج سعيد مرزوق فى فيلم «زوجتى والكلب» عام ١٩٧٢ .

٧ – المخرج شادى عبد السلام فى فيلم «المومياء» عام ١٩٧٥ .

– صور بعض المسلسلات الفيلمية للتليفزيون .

هوامش الباب الثالث

١ – بمنزلى فى أواخر السبعينيات عمل رجل مسن فى دهان الموبليا (اسطرجى) ، وعندما علم بأنى أمتهن التصوير السينمائى أفاض لى بأنه يعرف المصور المشهور عبد العزيز فهمى منذ كان شاباً ، فقد كان يحضر يومياً إلى سينما بالظاهر يعمل بها مساعد ميكانيكى عرض مع رجال (طليانى) وكان يساعدهم فى العمل ويشاهد الأفلام من نافذة (الكابينة) بدون مقابل ، وعندما تعجبت على مهنته الحالية واختلافها الكبير عن ميكانكى عرض ، أفاض أنها مهنة والده وتكسب أكثر وأن دور السينما أغلقت أبوابها ، ألا تذكرنا هذه الحادثة بالفيلم الإيطالى الشهير الذى عرض بالتسعينيات **Cineme Paradizo** .

٢ – نشرة الشهر – المركز القومى للثقافة السينمائية – أكتوبر ١٩٥٧ . من حديث مع الأستاذ الناقد أحمد الحضرى ، ونشر مرة أخرى فى العدد التذكارى بمجلة النقد السينمائى عام ١٩٩٨ .

٣ – يُعتبر هؤلاء المصورون من أساتذة الأسلوب الكلاسيكى فى مدرسة استوديو مصر ، أمثال سامى بريل ، فيرى فاركاش ، مصطفى حسن ، محمد عبد العظيم ، حسن مراد ، ومدير الاستوديو الفنى جاستون مادرى .

٤ – الفرنسيون الأحرار – بعد احتلال ألمانيا النازية لفرنسا فى الحرب العالمية الثانية وقيام حكومة (فيشى) العميلة لهم ، أنشأ الفرنسيون المقيمون خارج فرنسا فى الشمال الأفريقى وغرب أفريقيا حكومة الفرنسيين الأحرار المناوئة لحكومة (فيشى) والاحتلال الألمانى لفرنسا .

٥ – لى جارمز **Lee Garmes** مدير تصوير أمريكى من مواليد ١٨٩٨ ، بدأ العمل عام ١٩١٨ حتى أوائل السبعينيات ، وصور أكثر من ٨٣ فيلماً وأنتج وأخرج بعضها . ومن أفلامه المهمة التى تخصنا وقام بتصويرها فيلما أرض الفراعنة ، وعبد الله الكبير .

٦ – معلومة من الأستاذ الكيميائى سعد عبد الرحمن قلج فى حديث سابق معه أثناء إعدادى لكتابى عن (تاريخ التصوير السينمائى بمصر ، ١٩٩٧ .

٧ – معلومة من الأستاذ شوقى عطا الله فى حديث سابق معه أثناء إعدادى لكتابى عن ، تاريخ التصوير السينمائى، بمصر ، ١٩٩٧ .

٨ – المصدر السابق نفسه .

٩ – راؤول كوتار مصور سينمائى فرنسى بدأ العمل بتصوير الأفلام التسجيلية كمراسل حربى أثناء تجنيده فى الجيش الفرنسى بالهند الصينية (فيتنام) ، وشارك فى تصوير العديد من الأفلام الروائية الفرنسية بالموجة الجديدة فى أواخر الخمسينيات . تميز أسلوبه بإتقان التصوير الخارجى الحر، واستخدامه معدات قليلة وكاميرا خفيفة ، وأفلاماً عالية الحساسية ، ولقد أجمع النقاد بأنه أحد سمات التصوير الجيد فى أفلام الموجة الجديدة . صورته لها طابع خاص رقيق وإن كانت واقعية ويشّبه أسلوبه بالقلم فى يد الكاتب أو الزهور فى جمالها ، عمل أيضاً فى السينما الأمريكية فى الستينيات .

١٠ – معلومات من المخرج سمير عوف الذى كان طرفاً فى الحديث مع عبد العزيز فهمى أثناء دراسته بالمعهد ومشاهدة أفلام الموجة الجديدة .

١١ – المرجع كتاب **Masters of Light** من منشورات جامعة كاليفورنيا عام ١٩٨٤ .

١٢ – معلومات من مدير التصوير مصطفى إمام الذى عمل مع عبد العزيز فهمى مصوراً فى عدة أفلام قبل انفصال وعمله مديرا للتصوير .

١٣ ، ١٤ ، ١٥ – من مقال للناقد عبد المنعم صبحى نُشر فى مجلة السينما ، العدد ٢٠ ، سبتمبر ١٩٧٠ .

١٦ – من حوارى مع مدير التصوير وحيد فريد أثناء إعدادى لكتابى (تاريخ التصوير السينمائى بمصر) .

١٧ – معلومات من طلبته بالمعهد العالى للسينما وقتها .

١٨ – فاطمة على – صحفية وناقدة تشكيلية وفنانة تشكيلية صدر لها عدة كتب عن فنانين تشكيليين من إصدارات دار أخبار اليوم – القطاع الثقافى – وتكتب فى عدة مجلات وصحف عن الفن التشكيلى .

١٩ – علمت هذه المعلومة من المخرج سمير عوف المساعد الأول فى الإخراج لشادى عبد السلام فى فيلم المومياء .

٢٠ – من مقال للمخرج والناقد هاشم النحاس نُشر فى مجلة السينما ، العدد ٩ ، أغسطس ١٩٦٩ .

٢١ – العدسة عين السمكة : عدسة منفرجة الزاوية جداً (١٨٠) قصيرة البعد البؤرى ، لها استعمالات خاصة حيث تبعج أطراف الصورة وتثنى الخطوط المستقيمة الأفقية والرأسية وتشوه الأشياء ، وخاصة حين يكون الموضوع المصور قريباً منها .

٢٢ – المخرج حسين كمال – درس فى المعهد العالى للسينما بباريس I.D.H.E.C وتخرج عام ١٩٥٤ . أخرج تمثيليات للتليفزيون وللمسرح وأول أعماله المعطف للتليفزيون عام ١٩٦٤ ، والمستحيل أول أعماله السينمائية . وله عدة أفلام ناجحة بعد ذلك فى السينما المصرية .

٢٣ – مقال نقدى للمخرج التسجيلى أحمد راشد عن فيلم المستحيل ونشر فى مجلة (المجلة) ، لكنها للأسف مجهولة التاريخ بالنسبة لى .

٢٤ – حيود الضوء **Diffraction of Lighting** من المعروف أن الضوء ينتشر ويسير فى خطوط مستقيمة ، ولكن فى المناطق الفاصلة بين الضوء الشديد والإظلام الشديد يحيد الضوء الشديد ويلتف إلى المناطق الضوئية المظلمة ، وتصبح الأطراف المظلمة ذات إنارة ضبابية ملحوظة بسبب هذا الالتفاف لمسار الضوء .

٢٥ – القطاع الذهبى فى التكوين : لوحظ أن نسب التكوينات المتماثلة غير مرغوبة ولا محبوبة للفنان على مر العصور ، وأن هناك نسبة تريح الإنسان فى شكلها وقيمها الموجودة . وتم تطبيق هذه النسبة على العديد من الأعمال الفنية من التراث العالمى واطلق عليها (القطاع الذهبى) ، ولقد أثبتت الدراسات أنها نسبة فى تركيب التكوينات المختلفة تصل إلى مقدار (١ : ١,٦٠) تقريباً ويمكن تطبيق ذلك بالطبع فى كافة نسب التكوين التى من هذا النوع .

٢٦ – إضاءة الحافة **Rim Light** : نوع من الإضاءة تنير حافة الشىء المراد تصويره فقط ، ودائماً يأتى مصدر هذه الإضاءة من الخلف سواء على المستوى المنخفض أو عدة مستويات أخرى .

٢٧ – كتاب الروائى والتسجيلى – تأليف هاشم النحاس – منشورات مكتبة الرشيد – الجمهورية العراقية ١٩٨٠ .

٢٨ – مقالات فى مجلة (القاهرة) عدد ديسمبر ١٩٩٤ ، وكان تذكارياً عن المخرج الراحل شادى عبد السلام للدكتور محمد إبراهيم عادل والآخر للأستاذ مجدى عبد الرحمن .

٢٩ – تصنُع الأفلام الخام السينمائية بحيث تلائم التصوير بالإضاءة الصناعية أو الإضاءة الطبيعية ، لأن هناك اختلافاً كبيراً جداً فى طبيعة لون الضوء فى الحالتين . وحتى يستطيع المصور أن يضبط اتزان الألوان يجب أن يعلم جيداً نوع الفيلم المصنع ، وبالتالى درجة حرارته وحساسية ألوان طبقه وبالطبع سرعة حساسيه حتى يلائم كل ذلك فوتوغرافياً .

٣٠ – علم قياس الحساسية Sensitometer وقياس الكثافة الضوئية Densitometer هما وسيلتا الضبط القياسيتان فى المعمل السينمائى للمحافظة على جودة الصورة سواء سالبة أو موجبة ، وبدونهما لا يمكن ضبط الجودة الفوتوغرافية للأفلام السينمائية .

ملحق صور الفنان

مدير التصوير عبد العزيز فهمى



صورة (٥٤)
عبد العزيز فهمي خلف الكاميرا



صورة رقم (٥٥)
عبد العزيز فهمي ومصطفى إمام ومساعده والميكانيست فوق سيارة استعداداً لتصوير لقطة صعبة



صورة رقم (٥٦)
عبد العزيز فهمي مع المخرج أحمد بدرخان والمصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (النصف الآخر) عام ١٩٦٧ .



صورة رقم (٥٧)
عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام داخل قفص الأسود أثناء تصوير فيلم (السيرك) .



صورة رقم (٥٨)
عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج صلاح أبو سيف أعلى (برتكابل) مرتفع أثناء تصوير فيلم (فجر الإسلام)



صورة رقم (٥٩)
عبد العزيز فهمي يضبط الصورة بالكاميرا
ومعه المخرج عاطف سالم والمصور
مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (السيرك).



صورة رقم (٦٠)
عبد العزيز فهمي مع مجموعة العمل في
بركة مياه أثناء تصوير فيلم (السيرك).



صورة رقم (٦١)
عبد العزيز فهمي يقيس التعريض على وجه الممثل وخلف الكاميرا المصور مصطفى إمام واسطى
الكهربا [illegible] الظلال أثناء تصوير فيلم (السيرك) عام (١٩٦٨)



صورة رقم (٦٢)
عبد العزيز فهمي والمخرج عاطف سالم والمصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم ([illegible])



صورة رقم (٦٣)

عبد المنعم نصر مع مجموعة من الفنانين [illegible] قطر الندى ومحمود ماميش (مونتاج لبناني) وأحمد بدرخان وشخصية مجهولة ثم عبد العزيز فهمي في الإستوديو



صورة رقم (٦٤)

[illegible] العزيز فهمي والمصور (أخوه) محمود فهمي مع المخرج حسام الدين مصطفى والممثل عماد حمدي والكاميرا على رجل صغيرة تسمى (قردة)



صورة رقم (٦٥)

عبد العزيز فهمي الأستاذ بمعهد السينما وبجواره الطالب سعيد الزيتي والمصور مصطفى إمام وعم أحمد الموظف بالمعهد



صورة رقم (٦٦)
عبد العزيز فهمي مع الراقصة سامية جمال والمخرج حسن الصيفي والموزع في البلاتوه أثناء تصوير أحد الأفلام.



صورة رقم (٦٧)
عبد العزيز فهمي والمخرج يوسف شاهين أثناء تصوير فيلم (فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥



صورة رقم (٦٨)
عبد العزيز فهمي أثناء تصوير فيلم (فجر الإسلام) والمخرج عاطف سالم ولكن تغير المخرج بعد ذلك إلى صلاح أبو سيف ،عندما أصيب عاطف سالم في حادث سيارة ومكث ٦ شهور بالمستشفى.



صورة رقم (٦٩)
عبد العزيز فهمي وأم كلثوم ويوسف شاهين أثناء تصوير حفلتها الغنائية في طنطا التي أقيمت عقب نكسة ١٩٦٧ لتجمع الأموال للمجهود الحربي



صورة رقم (٧٠)
عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج صلاح أبو سيف ومساعده مدبولي في فيلم (فجر الإسلام)



صورة رقم (٧١)
عبد العزيز فهمي والمخرج عاطف سالم والكاتب عبد الحميد جودة السحار وصحفي أثناء التصوير الأول لفيلم (فجر الإسلام)



صورة رقم (٧٢)
عبد العزيز فهمي والمخرج الشاب حسين كمال في أول أفلامه (المستحيل) عام ١٩٦٥ ويظهر في الصورة مساعد المخرج حسن إبراهيم وممدوح شكري والمصور مصطفى إمام ومساعده عماد فريد ونلاحظ أن الكاميرا موديل (أريفلكس) بلمب ٣٠٠ .



صورة رقم (٧٣)
عبد العزيز فهمي والمخرج الشاب ممدوح شكري والمصور مصطفى إمام وشخصية غير معروفة في البلاتوه أثناء تصوير فيلم (المستحيل) .



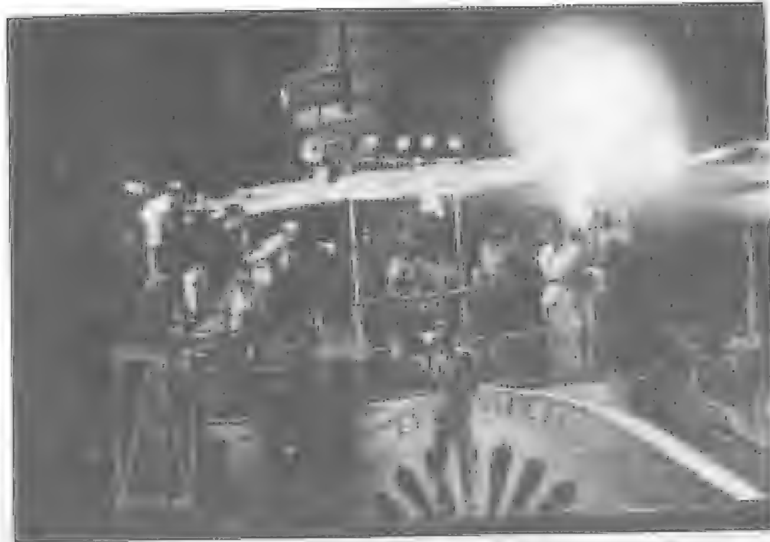
صورة رقم (٧٤)
عبد العزيز فهمي يتحدث مع المخرج صلاح أبو سيف أثناء زيارته لموقع تصوير فيلم (زوجتي والكلب) وفي الصورة المخرج الشاب سعيد مرزوق في أول أفلامه ومعه المصور ممدوح هلال



صورة رقم (٧٥)
أثناء تصوير (زوجتي والكلب) في فنار المكس وعبد العزيز فهمي يضبط الضوء على وجه الممثل محمود مرسي وفي الصورة المخرج سعيد مرزوق ومساعده شعبان إبراهيم والمصور ممدوح هلال ومساعد المصور والبشانيست .



صورة رقم (٧٦)
فى شهر يونيه ١٩٦٨ اجتمع العاملين فى فيلم (المومياء) مرة أخرى فى صحراء الهرم لتكملة التصوير بعد ما كسرت ساق مدير التصوير عبد العزيز فهمى من شهر سابق وتوقف تصوير الفيلم وفى الصورة يحيط به نادية لطفى وشادى عبد السلام وسمير عوف ومحمد نبيه وعبد اللطيف فهمى ومحمد برهان وجابى كراز وحمدى يوسف وحلمى هلالى .



صورة رقم (٧٧)
أثناء تنفيذ اللقطة الفريدة (الشاريو) من الأرض إلى داخل المركب فى فيلم (المومياء) حيث سيتوجه (ونيس) لبعثة الآثار مصمماً على الاعتراف بمكان الخبيئة .



صورة رقم (٧٨)
أثناء تصوير (المومياء) شادى عبد السلام ناظراً إلى عبد العزيز فهمى وهو يصعد إلى البرتكابل المنصوب على شاطئ النيل فى (البليدة) بالجيزة .



صورة رقم (٧٩)

لقطة طريفة للمخرج شادى عبد السلام ومدير التصوير عبد العزيز فهمى أثناء معاينة بعض أماكن التصوير فى قرية (البليدة) جنوب حلوان ويصعدان تلة صغيرة .. وهما لايعلمان أنهما يصنعان أهم فيلم مصرى فى القرن العشرين



صورة رقم (٨٠)

لقطة أكثر طرافة بعدسة مساعد المخرج سمير عوف وقتها .. شادي جالساً على الأرض يفكر فى زاوية وعبد العزيز فهمى ناظراً إلى الأفق يتخيل كادر .



صورة رقم (٨١)



صورة رقم (٨٢)

عبد العزيز فهمي في لندن أثناء عرض فيلم (المومياء) في مهرجان لندن السينمائى الدولى الرابع عشر وطابور المشاهدين أمام دار العرض وهو فى أقصى اليمين فى الصورة العليا .



صورة رقم (٨٣)
فيلم (سيجارة وكأس) ١٩٥٥ تصوير عبد العزيز فهمي .



صورة رقم (٨٤)
من فيلم (سيجارة وكأس) الممثلة سامية جمال والممثل نبيل الالفي .



صورة رقم (٨٥)
من فيلم (سيجارة وكاس) عام ١٩٥٥



صورة رقم (٨٦)
ملصق دعاية فيلم (حب وإعدام)



صورة رقم (٨٧)
صورة من فيلم حب وإعدام .



صورة رقم (٨٨)
صورة من فيلم (حب وإعدام)



صورة رقم (٨٩)
من فيلم (جسر الخالدين) شكري سرحان وسميرة احمد



صورة رقم (٩٠)
(جسر الخالدين) شكرى سرحان وليلى فوزى .



صورة رقم (٩١)
من فيلم (إجازة نص السنة) .



صورة رقم (٩٢)
من فيلم (المستحيل) كمال الشناوى وكريمة مختار وفنية إضاءة (السلويت) .



صورة رقم (٩٣)
من فيلم (زوجتي والكلب) لمحمود مرسي وسعاد حسني .



صورة رقم (٩٤)
من فيلم (زوجتي والكلب) سعاد حسني ومحمود مرسي وإضاءة الحافة .



صورة رقم (٩٥)
من فيلم (المومياء)



صورة رقم (٩٦)
من فيلم (المومياء) .



صورة رقم (٩٧)
لقطة من فيلم (المومياء) أو (يوم أن تحصى السنين) للمخرج الفذ شادى عبد السلام ومن تصوير عبد العزيز فهمى .



صورة رقم (٩٨)
من فيلم (المومياء)



صورة رقم (٩٩)
فيلم (المومياء) ١٩٧٠ تصوير عبد العزيز فهمى



صورة رقم (١٠٠)
عبد العزيز فهمي (بورتريه له كان يحبه).

الباب الرابع

مدير التصوير وحيد فريد

(١٩١٩ - ١٩٩٨) جماليا عاشقا



من أقواله :
أنا وظيفتى المحافظة على الجمال وإبرازه ، فإن أسلوبى يجمع بين الجمال والجو العام للفيلم ٠

وحيد فريد
فى لقاء شخصى معه عام ١٩٩٦

في رأيي ، يكمل مدير التصوير وحيد فريد الضلع الثالث في مثلث الإبداع واتجاهات الصورة السينمائية المصرية ، فقد تميز بطريقة وأسلوب هدفه الأول المحافظة على جمال الممثل أو الممثلة ويدون التضحية بالشكل الدرامي في الفيلم . ولقد كنت محظوظاً حين امتدت جلساتي معه عدة مرات ، أفادني خلالها كثيراً في توضيح أماكن معتمة وغير واضحة في تاريخ السينما المصرية والتصوير بالذات ، ولقد كان الرجل صابوراً معي ودمث الخلق كعادته ، أجابني على كل أسئلتي الفنية وحتى الحرجة منها ، وكانت صراحته موضع تقديري حتى أنني في كثير من الأحيان كنت أقول له لا ، أنا لن أكتب ذلك فهذا يدين هؤلاء الناس . ولكنه كان يقول لي هذا حقيقي تاريخ وحدث بالفعل ومن المهم أن يعرف ولا يندثر ، وهو للصالح العام حتى لا تتكرر مثل هذه الأحداث .

سعي قريبه الموظف في قسم الملابس باستوديو مصر ، عند أحمد بك سالم مدير الاستوديو في توظيف الشاب وحيد فريد في الشركة ، وعندما قابله وجده شاباً ضئيل الحجم ، قصير القامة ، يدل شكله على الهدوء والانكسار ، فوافق على تعيينه ، وعندما سأله «عاوز تشتغل إيه ؟؟» ارتبك الشاب ، فهو لايعرف شيئاً في هذا المصنع الذي أحضره قريبه إليه ، ويعلم أن قريبه يعمل في قسم الملابس في التفصيل وتحضير ملابس التمثيل وهو يمقت ذلك ، وبما أن هذا المصنع يصنع السينما فأجاب بدون وعي وفهم .. في التصوير سعادتك !! تعجب أحمد سالم فقد كان السائد أن من يوظف في هذا القسم يجب عليهم أن يكونوا أشداء ذوي حجم ضخم وعضلات بارزة (مثل عبد العزيز فهمي ومحمد عز العرب وعبد الله ياقوت وغيرهم) وهذا الشاب النحيل الصغير لا يصلح للتصوير بأية حال ، ولكنه لم يمانع وحول أوراقه إلى قسم المستخدمين الجدد وعين في قسم التصوير . وذهب الشاب وحيد فريد إلى مسيو جاستون مادري المصور الفرنسي الذي يعمل مديراً فنياً للاستوديو الجديد وأفهمه (مسيو مادري) أنه يمكنه التحرك في كل الاستوديو وكل أقسامه ولكن محظور عليه بتاتاً الدخول إلى صالة (البلاتوه) إلا بإذن منه شخصياً . هكذا كان يعامل الشباب الجدد في ستوديو مصر الذي أنشأه طلعت حرب لتعليم المصريين فنون السينما ، هذا الفن الوارد الجديد على المصريين [1] . أمضى وحيد فريد الشهور لا يعمل شيئاً ذا جدوى في الأستديو ، وقريبه يعتب عليه اختياره السيئ لقسم التصوير وأنه لن يتعلم شيئًا مفيداً ، ويطلب منه أن يطلب تحويله إلى قسم الملابس ، ليعلمه صنعة تفيده في حياته . لكن الشاب الخجول الهادئ يثيره ذلك الغموض في البلاتوه الذي يدخله الناس والممثلون والفنيون ويخرجون ويتحرك العمال بداخله ، وأبوابه دائماً مغلقة وتدخله اللمبات والكاميرا ، والنشاط بداخله مجهول تماماً له وتضاء اللمبة الحمراء عند بابه طالبة (السكوت) الدائم . هذا المكان أثار فضوله ، فقرر يوماً أن يدخله .

تسلل يوماً بين العمال ودخل هذا المكان و (زنق) نفسه بين بعض الإكسسوارات غير المستعملة ، ولكن لحظ النحس في وقتها ، والسعيد بعد ذلك لنا ، اكتشفه حارس البلاتوه ، وطرده شر طردة ، فخرج يبكي من حرج الموقف ، فشاهده في هذه الحالة مساعد المصور حسن داهش الذي كان يعمل داخل البلاتوه [2] فرق قلبه عليه واصطحبه معه إلى داخل هذا البلاتوه ذي الأسرار ، عازماً أن يعلمه التصوير ، جلس وحيد فريد خلف الكاميرا بعيداً يشاهد ما يحدث مسحوراً بما يرى ، وبالتدريج ومع الأيام بدأ المساعدة ، فقد طلب منه أول الأمر تحميض فوري داخل البلاتوه في (تانك) صغير لقطعة من الفيلم تقطع بعد التصوير ويتم إظهارها للتأكد من صلاحية التعريض وظروف الإضاءة ، فقد كانت هذه إحدى الطرائق المعروفة للتأكد من جودة المادة المصورة [1] . ثم أصبح مساعداً للتصوير كأستاذه حسن داهش ، ثم مصوراً للأفلام ليبدأ الطريق إلى الفن وليكون حب استطلاعه وبكاؤه قد أخرج لنا مصوراً يعشق الجمال في الحياة والصورة والإبداع .

يُعتبر وحيد فريد أكثر مصورينا إنتاجية ، فقد صور ١٧٣ فيلماً روائياً في مصر فقط ، وبعض الأغاني المعروضة في التليفزيون في مناسبات وطنية عديدة مثل أغنية (الوطن الأكبر) وخلافه ، وقلة من الأفلام التسجيلية .

ووحيد فريد يُعتبر ابناً باراً للعمل داخل البلاتوه .. فبناء الصورة عنده يبدأ وينتهي داخل جدار البلاتوه ، وهو يصرح بذلك ويفيض الكلام فيقول : إن العمل خارج البلاتوه غير للضرورة الملحة ، وهو إهدار للوقت والجهد والمال ، وإنه يصاب بالصداع حين يعمل خارجه ، ويتنكر لأعماله في السنوات العشر الأخيرة لأنها في أغلبها تتبع موجة وهوجة العمل في الأماكن الحقيقية ، سواء لاتجاه سينمائي ما ، أو لتقليل التكلفة . ولك أن تتخيل أيها القارئ نوعية الحوار الصريح الذي يحدث بيني وبين أستاذنا وحيد فريد حول تناقض الرؤية الفنية بيننا في بناء الصورة باستحضار الواقع كما أتبع أنا في أغلب أفلامي ، وأن جمال أستخلصه من هذا الواقع ، وبين رأيه في أن الجمال لا يمكن السيطرة عليه وإبهارنا به إلا من خلال توظيف كل العناصر الفنية التي تحت يده في صالة البلاتوه . ولكني هنا كباحث متخصص أطرح وجهة نظره بحيادية كاملة ، حتى إذا كانت تختلف عن وجهة نظري ، لأني أحترم رأيه وإخلاصه له وفنه الذي أبهرنا به ، وأنتج لنا ذلك الكم الكبير من الأفلام وبهذه الأسلوبية الجمالية داخل جدار الاستوديو .

تربى وحيد فريد في المدرسة الكلاسيكية المصقولة بالكامل ، واتبع هداها وطرائق إبداعها – كما أوضحت من قبل – في اتجاهاتها وهو لا يختلف في البدايات عن مدير التصوير عبد العزيز فهمي ، الذي ظهر معه في نفس المرحلة ، وكذلك الآخرون الذين نهجوا هذا الاتجاه ، إلا أنه بالتدريج أخذ

يتخذ لنفسه نهجاً نابعاً من هذه الكلاسيكية مختلفاً وخاصاً به ، نهجه من قبل في إحدى مراحله أستاذنا مدير التصوير عبد الحليم نصر ، حيث وجد وحيد فريد أن بلورة جمال الممثل أو الممثلة هو هدف في حد ذاته ، لا يشوبه الخطأ إلا إذا كان بعيداً عن الدراما ، فلماذا لا يحافظ على هذا الجمال النوراني في وجوه الممثلين مع الاحتفاظ كذلك بقدر المستطاع بالجو الدرامي . هذه هي نظريته وطرائق إبداعه الأساسية ، في تنظيم صورته السينمائية وبنائها .

وفي حواراتي معه أوضح لي كيف كان يخطط في (فرش) إضاءته على هذا الهدى ، فنور الممثلة يكون منفصلاً بالكامل عن إضاءة المشهد . يبني هذا النور ويضعه حتى تكون الممثلة في جميع تحركاتها في هذه النورانية الجميلة - لاحظ فاتن حمامة في (دعاء الكروان) - ويضع في خلفية الصورة إضاءة منفصلة للجو العام الذي يريد أن يرسم المشهد والقطة به ، وبهذا فهو يحافظ على الاثنين معاً ، جمال وجه الممثلين لأنهم - في رأيه - رأسمال الفيلم والجمهور يحضر إلى دار العرض ليشاهد نجمه المحبوب ، فلا يجوز تقديمه إلا في أحسن صورة ممكنة . والتأكيد على الإيحاء الدرامي في باقي الصورة ، وبهذا فهو لم يهمل دارما الصورة في سبيل جمال الممثل ولكن عمل على الحفاظ على المحورين معاً .

يتعامل وحيد فريد مع العمل الفني بإحساسه الخاص ، فيقرأ السيناريو أكثر من ثلاث مرات وتختلف طريقة معالجته للضوء والجو العام على حساب نوعية وطريقة معالجة الموضوع الدرامي ، وفي هذا قال لي : « لي تجربتان في ذلك فقد صورت رواية مرتين في الأولى كانت رؤية المخرج رومانسية ، وبالتالي أصبح أسلوب معالجة التصوير والضوء بالنعومة اللازمة لإبراز رومانسية الحدث ، وبعيداً عن أي تباين ضوئي شديد لأحافظ على الأحاسيس والعواطف بجمالية رؤية هنري بركات مخرج فيلم (ارحم دموعي) وكان ذلك في الخمسينيات . وفي السبعينيات أخرج المخرج حسن الإمام نفس الرواية ولكن برؤيته الميلودرامية في فيلم (حب وكبرياء) ، والغريب أن الفيلم الأول لاقى نجاحاً أكبر بكثير من الثاني ، لأني أعتقد أن الناس مشدودة أكثر للرومانسيات » .

والدارس لإضاءة الوجوه عند وحيد فريد يلاحظ أنه يضيء هذه الوجوه بروحانية صعبة فريدة ، وبالرغم من أن أغلبها بالأبيض والأسود والرماديات ، فالوجه عنده ملائكي لا عيب فيه ، فكان ينشر إضاءته بدون ظلال ناعمة تصبغ الوجه بهذه الهالة الجميلة المبهجة ، وكانت قمة تحديه وعظمته في التعامل مع وجه المطرب المحبوب عبد الحليم حافظ ، فمرضه المستعصي جعل ملامح وجهه دائمة التقلب والتغير ، وفي هذا يقول « وجه عبد الحليم كان من أكثر الوجوه التي أتعبتني ، لأن المسكين كان متألماً ومريضاً ، وتختلف حالة وجهه باختلاف حالته الصحية ومدى مرضه » وكنت أبذل أقصى ما في وسعي للمحافظة على جمال هذا الوجه المحبوب الذي يعشقه الملايين

من الحرب وأعتقد أني نجحت في ذلك إلى حد بعيد ، فمن يشاهد أفلامه التي تعرض في التلفزيون باستمرار لا يتخيل أن صاحب هذا الوجه الرقيق المحبوب ، مريض يتألم باستمرار » .

ولهذا كان يتمسك بـه ويتصـويره الجميل الممثلين والممثلات ، فهـو يعطيهم الأولوية في (إبراز) جمالهم . فاتن حمامة مثلاً كانت لا تعمل إلا معه وحين صورت مسلسلاً للتلفزيون ، استعانت به لاعتقادها الراسخ بأنه المحافظ المبدع على جمال وتناسق الإضاءة على وجهها ، وقد كان يقول هو في ذلك : « أنا وظيفتي المحافظة على الجمال وإبرازه ، فإن أسلوبي يجمع بين الجمال والجو العام للفيلم ، وهذه المدرسة في الإضاءة وهي نابعة أصلاً من الاتجاه الكلاسيكي كما أوضحت من قبل لها مريدوها حتى الآن ، بل ربما يتبع كثير من مديري التصوير إلى وقتنا الحالي خطوات وحيد فريد في المحافظة على جمال الممثلين والجو العام للفيلم ، ففي ظروف السينما التجارية المصرية السائدة ، وسطوة الممثلين لا يجد المصور الآن إلا هذا الحل العبقري إرضاء لنفسه وللممثلين ، وبالطبع هذا يختلف في التطبيق في زمن وحيد فريد عن زماننا الحالي ، حيث كانت هذه رؤية فنية خاصة لأحد مصورينا المبدعين ، وليس إجباراً على اتباع اتجاه مخالف لكثير من قواعد الواقع في سبيل إرضاء جهة ما في الفيلم (أي الممثلين) ولاشك أنه كلما زاد الوعي الثقافي للجمهور المتلقي ، كان ذلك مؤثراً على عمل مدير التصوير وجميع العاملين في الأفلام للبعد عن إرضاء جهة ما على حساب قيمة العمل الدرامي ، الذي هو الآن أدب مرئي كما يحدث في الدول المتقدمة ثقافياً .

وفي طريقته في توظيف أدواته (الفني - فوتوغرافية) قال لي : « عندما أبدأ العمل داخل البلاتوه ، أتخيل ما أريد تماماً . وأبدأ (بفرش) إضاءة الديكور بالنور الأساسي ، فهذا سيعطي للمشهد الجو العام المطلوب والذي أحب إضافته للصورة ثم أبدأ بعد ذلك في التحضير للقطة المنفصلة الواحدة ، والاهتمام بإضاءة أماكن الممثلين وتصليح الإضاءة المناسبة لكل ممثل بحيث يكون في أبهى صورة له من الناحية الفوتوغرافية ، ولكن هذا لا يمنعني في أحيان كثيرة من عمل بعض التشويهات في الإضاءة وعلى الممثلين إذا كانت الأحداث الدرامية تتطلب ذلك . أنا أنشد ألا (يفتت) مني المتفرج ، إن أسلوبي يشعرك بصدق الرؤية التي تم تصنيعها داخل البلاتوه ، وذلك هو سبب حبي للعمل داخل البلاتوه ، في الماضي كان التصوير في أغلبه داخل البلاتوه ولا تخرج الكاميرا إلا قليلاً إلى الخارج والشوارع لبعض اللقطات لربط الأحداث ، داخل البلاتوه أنا متحكم في كل عناصر الصورة وجمالها ، ويصيبني الصداع وأنا أعمل لساعات طويلة في الشوارع أو الأماكن الخارجية المزدحمة ، وأفلامي في العشر سنوات الأخيرة أنا غير راض عنها ، أنا باعتبرها تسجيلاً وليس فناً للتصوير السينمائي ، لأنها مصورة كلها أو أغلبها في الخارج » .

إن كلام وحيد فريد عن تفضيله للعمل داخل البلاتوه يظهر براعته وحرفيته بأستاذية ، فمن منا لا يتذكر مثلاً أغنية عبد الحليم حافظ وهو يجلس على شاطئ الإسكندرية ومعه مريم فخر الدين ويغنى لها (بتلوموني ليه) في فيلم (حكاية حب) إخراج حلمي حليم عام ١٩٥٩ ، إن كل هذه الصورة الجميلة مصنعة داخل أربعة جدران بالبلاتوه ، ولهذا فإن ليل البحر بها بديع خلال الشاشة الخلفية وبالطبع صُوِّر البحر نهاراً وأعطى له تأثير «ليلي» ولو كنا صورنا هذا المشهد في الواقع فإنه لم يكن ليظهر بهذا الجمال المصنع أبداً ، ولذا هو أستاذ في رومانسية الإضاءة الجمالية على الممثلين.

ولكن رغم ذلك فلا يمكن أن ننسى إبداعاته في التصوير الخارجي وفي كثير من أفلامه ، مثل: (دعاء الكروان) و (أيامنا الحلوة) و (رد قلبي) و(واسلاماه) وغيرها من الأفلام التي كانت اللقطات الخارجية فيها تحمل قيماً جمالية عالية ، وهل ننسى قمة إبداعاته في لقطات الغروب في فيلم (بين الأطلال) وتلك الشفافية الرومانسية التي حملتها لنا الصورة ، أو تلك الديناميكية الرومانسية كذلك في أغنية (دقوا الشماسي) في فيلم (أبي فوق الشجرة) . وفي أحد حواراتي معه تطرق الحديث إلى استخدامه الألوان ، رغم اندثار الفيلم الأبيض والأسود تقريباً إلا أن أستاذنا يفضله ويتفق معي في أننا نسجل الألوان في السينما المصرية ولا نتدخل في اختيارها لكثرة التصوير الخارجي في الأماكن الحقيقية ، ويضرب لي مثلاً لدقته وتحكمه في تفاصيل العمل في الماضي وإن كان بالأبيض والأسود وليس بالألوان مثل الآن ، قال لي : « أيام الأبيض والأسود كنت أختار حتى لون الفستان المناسب للون بشرة الممثلة والديكور – بالرغم من أننا نعمل على درجات الرماديات – كان كل شيء مدروس ، أتذكر أني مرة طلبت دهن حجرة نوم بطلة الفيلم باللون (الكحلي) وأن يطلى الأثاث بلون أبيض ، مش فاكر إذا كان فيلم ليلى مراد (الحبيب المجهول) أو فيلم (خطف مراتي) أو الاثنين معاً ، لأني كررت هذا التأثير لظروف درامية ، لو حبيت تقول لي إن ده تأثير انطباعي كان بها ، لأني أنا أصور بإحساسي الفطري الذي هذبته التجربة والخبرة ، في الماضي كنا نعمل بروح متعاونة كأسرة واحدة ، لأننا كنا نعشق عملنا » [1] .

وقد يتساءل البعض : هل اهتمام وحيد فريد بالجمال في عمله يجعله منفرداً عن باقي المصورين وهل اهتمام عبد العزيز فهمي بالتعبيرية البصرية وعبد الحليم نصر بتلك الكلاسيكية المتقنة يجعلهما لا يهتمان بالجمال ؟؟ وبالطبع ليس ذلك صحيحاً فالكل يعمل على إبراز الجمال في الصورة ، ولكن لكل منهم أولويات فإذا كان الهدف الأول عند وحيد فريد هو الممثل وجماله ، نجد أن الهدف الأول عند عبد العزيز فهمي المؤثر وتعبيره وهو مايظهر الجمال – تذكر اللقطة المكبرة لنادية لطفي في المستحيل السابق شرحها – ، بينما وصول عبد الحليم نصر لهدفه الأول بجمع الجمال تلك الكلاسيكية المصقولة وأضاف عليه أسلوبه السهل الممتنع .

كل مصور له شخصية في الإبداع ، وكل منهم يعمل على إعطاء جمالية مما لا شك في ذلك، ولكن على طريقته الخاصة .

وإذا تركنا الناحية الإبداعية لوحيد فريد ولاحظنا بعض مواقفه من صناعة السينما والنهوض بها ، فقد حكى لي أنه في فترة أوائل الخمسينيات حدث ركود في إنتاج الأفلام وأحجم كثير من المنتجين وقتها عن ممارسة إنتاج أفلام جديدة ، وكان سبب ذلك – كما أوضح لي – وجود إشاعات قوية بأن الثورة تريد السيطرة على السينما ، حيث بدأت نشاطاً مكثفاً غير مدروس في جمع الأموال عن طريق بعض الضباط ، وأنشئ جهاز فني يجمع الأموال لإنشاء شركة كبيرة للإنتاج السينمائي ، إلا أن كل ذلك ذهب أدراج الرياح ، مما تسبب في هذا الإحجام من المنتجين وخوفهم لعدم وضوح الرؤية فما كان من وحيد فريد إلا أن أنشأ شركة إنتاج هو وزمسيس نجيب المنتج المعروف لإنتاج الأفلام المميزة وسعى إلى تشجيع كيانات مماثلة من فاتن حمامة وعز الدين ذو الفقار ، وفريد شوقي وهدى سلطان ، وشادية وعماد حمدي ، وأنور وجدي وليلى فوزي ، وطلب من الاستوديوهات أن تكون الخدمات المقدمة منها مؤجلة الدفع [1] فلا يسدد المنتج ديونه إلا بعد عرض الفيلم بثلاثة أسابيع .

ولقد نجحت هذه الخطة نجاحًا كبيراً ، وظهرت في هذه الفترة أنجح الأفلام الرومانسية والاجتماعية وكان المنتج هو نفسه من فناني السينما و الممثلين والمخرجين والمصورين وغيرهم .

وفي أحد الحوارات مع وحيد فريد [2] في مجلة الكواكب عام ١٩٥٦ أضاف ، إن هبوط عدد الأفلام التي أنتجت أو التي سيتم إنتاجها ، يرجع إلى أن عدداً كبيراً من المنتجين توقفوا عن الإنتاج وانسحبوا من السوق ، بعد أن أدركوا أن الإيرادات لا تكاد توازي النفقات وجاهد بعض المنتجين في سبيل رفع مستوى الفيلم المصري واتجهوا به إلى السوق العالمية بإنتاج أفلام ملونة ، وهما يعيشون على أمل أن يغزوا الأسواق العالمية بأفلام نظيفة . والذي شجعهم على هذا تصريح السيد وزير الإرشاد عندما منُحت الجوائز السينمائية في العام الماضي ، وقوله إن الحكومة مستعدة لمعاونة كل منتج ينهض بالسينما المصرية ، وأحب أن أقول للسيد الوزير إن الجوائز المالية لا تكفي في النهوض بمستوى الأفلام ، فلابد أن تنظر الدولة إلى السينما كوسيلة من أقوى وسائل الدعاية فتعفيها من الرسوم الجمركية على ماتستورده من الآلات والمعدات كما تفعل قوانين الدول الأخرى » .

ومن الغريب فعلاً أن كلام وحيد فريد نفسه يمكن أن يكون مناسباً لهذا الوقت ، وكأن أزمة السينما منذ أيامها حتى الآن لم تنته .

وفى أحد حواراتى معه [1] سألته : كم نسبة التغيير بين ماتتخيل أثناء القراءة وبين التنفيذ الفعلى ؟

فأجاب : لا يتجاوز ٢٠ ٪ أو أكثر قليلاً .

سؤال : هل تعرض هذه الصورة المتخيلة على المخرج أو المنتج ؟ أم تنفذ ذلك مباشرة أثناء التصوير ؟

فأجاب : لا ، أنا لا أناقش المخرج فى رؤيتى للصورة المتخيلة والتى سأضعها على الفيلم ، ولكنه يثنى على عملى عندما يراه ، وبهذا يكون هناك تواصل بيننا .

سؤال : عندما يحدث تعارض بين خيالك وخيال المخرج ، ماذا يكون الوضع ؟

فأجاب : كثيراً ما يحدث ذلك ، وكثير من المخرجين يصرون على الخطأ ، وعلى وجهة نظرهم غير الصحيحة ، وكثير من المخرجين غير دارسين للعدسات ومزاياها وعيوبها ، وأنا لا أسمح لمخرج أن يقول لى : ضع العدسة الفلانية فى هذه اللقطة ، لأننى أنا المسئول عن الصورة بمزاياها وعيوبها . وسأحكى لك واقعة حدثت معى ومع المرحوم المخرج عز الدين ذو الفقار أثناء تصوير فيلم (قطار الليل) ، وبالمناسبة فقد كنا صديقين حميمين . حدث أثناء التصوير فى ديكور (ديوان قطار) فى الاستوديو أن كانت اللقطة لسامية جمال جالسة بجوار النافذة ، وبعد ضبط الكادر والإضاءة طلب منى عز الدين أن يرى البروفة بالكاميرا . فأطفأت الأنوار وأعطيته الكاميرا بعد ضبطها لعمل البروفة . فما يخصه فى البروفة هو أداء الممثل والحوار ، وليس الإضاءة ، ورفضت تماماً أن أنير المشهد ، وتسبب ذلك فى أزمة بينى وبينه ترك على أثرها البلاتوه وخرج يبكى فى حوش استوديو الأهرام ، ورآه أنور وجدى يبكى وعرف السبب وصالحنا ، ولكنى أفهمته أن له شغله ولى شغلى .

سؤال : وماذا تفعل حين تعمل مع مخرج جديد خبرته بسيطة ، أو مخرج محدود الخبرة ولا يسمع نصائحك وأنت صاحب الخبرة الكبيرة ؟

فأجاب : المخرجون الجدد لا يملكون الخبرة الكافية لرؤية الصورة الجيدة درامياً ، ليس كلهم بالطبع ، لكنى على كل حال أقف بجوار المخرج الجديد بكل خبرتى وأحاسيسى ورؤيتى وأضع كل خبرتى تحت أمره ، منهم من يقبل النصح والخبرة لأنها فى صالحه وصالح الفيلم ، ومنهم من يرفض بغرور لأنه متعلم وخريج أكاديمية الفنون . وفى هذه الحالة أكرر عرض مساعدتى ثلاث مرات فقط مع هذا المخرج المغرور ، وحين لا أجد أية استجابة أمتنع تماماً عن تقديم أية مساعدة

فنية له ، وأنفذ طلباته حتى إذا كانت خطأ ، وفى النهاية يكون هذا المخرج غير ناجح على المستوى الفنى .

سؤال : السينما فن الحركة .. كم تكون نسبة تدخلك فى حركة الكاميرا ؟

فأجاب : أنا أضيف أو أقلل من استعمال الحركة فى صورة حسب الغرض الدرامى ، وطبعاً بالاتفاق مع رؤية المخرج ، وكما قلت فأنا أساعد للنهوض بفن الفيلم والصورة والدراما وأعرض المساعدة ثلاث مرات فى سبيل الأفضل ، ولكن بعد ذلك المخرج حر فيما يفعل .

وعند سؤال وحيد فريد فى أحد البرامج التليفزيونية عن سر تميزه ، أجاب : لا تميز ، إحنا عندنا زملاء كتير جداً عندهم نفس التميز ، ولكن بتفرق فى حاجة واحدة من واحد إلى آخر ، أنا أدرس الموضوع كويس الأول ، وباتفاهم مع المخرج كويس قوى ، وبأحط النقط اللى عايز أعملها فى اللقطة وأذكرها بينى وبين نفسى ، وأوضح أحاسيسى الشخصية جوه العملية دى ، فالانطباع الشخصى يطلع على الصورة ، اللى جوايا يطلع على الشاشة – حاجة مرئية – واللى جوايا لم يكن فيه غموض وبكثرة فالصورة تطلع واضحة ، .

الجوائز والتكريم

١ – من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٧٤ ، حصل على عشر جوائز في التصوير من مسابقة الدولة (وزارة الثقافة) عن أفلام :

– عام ١٩٥٤ (ريا وسكينة) .

– عام ١٩٥٥ (ارحم دموعي) .

(موعد مع السعادة) .

(جعلوني مجرماً) .

– عام ١٩٥٦ (رد قلبي) (ألوان) .

– عام ١٩٥٧ (طريق الأمل) .

– عام ١٩٥٩ (دعاء الكروان) .

– عام ١٩٦٢ (الخطايا) .

– عام ١٩٧٣ (حكايتي مع الزمان) (ألوان) .

– عام ١٩٧٤ (دمي ودموعي وابتسامتي) (ألوان) .

٢ – في عام ١٩٦١ ، جائزة الدولة عن تصوير نشيد (وطني الأكبر) .

٣ – عام ١٩٦٧ ، جائزة التفوق مع ميدالية الشرف من جامعة الدول العربية عن تصوير أحسن فيلم عربي قومي (القاهرة ٣٠) .

٤ – عام ١٩٧١ ، شهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية .

٥ – عام ١٩٧٦ ، شهادة تقدير والتمثال الذهبي من الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما عن تصوير فيلم (حتى آخر العمر) .

٦ – عام ١٩٧٩ ، جائزة أحسن تصوير للأفلام الروائية القصيرة في المهرجان التاسع للأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة عن أفلام (حكاية وراء كل باب) أربعة أفلام .

٧ – عام ١٩٨١ ، شهادة تقدير من رئيس الجمهورية في عيد الفن .

٨ – عام ١٩٨٦ ، شهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية .

٩ – عام ١٩٩٢ ، تكريم من المهرجان القومي للسينما المصرية .

١٠ – عام ١٩٩٣ ، تكريم من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته السابعة عشرة .

إبداعه من خلال أفلامه

الحقيقة ، أن أفلام وحيد فريد يمكن تحليلها بسهولة لأنها واضحة تماماً من خلال الصورة وسهلة التناول والوصول إلى هدفها ، كما أن وضوح ومباشرة حواراتي مع وحيد فريد وطرح رؤيته الذاتية يجعلنا نلاحظ شكل الجماليات التي تشاهدها صورة أفلامه على الشاشة .

ولقد شاهدت مجموعة لابأس بها من أفلامه ولسنوات متعددة الإنتاج ، ولكني وضعت تحت البحث بعضاً من أهم أفلامه المختارة مني ، مثل (ريا وسكينة) عام ١٩٥٣ ، و(بين الأطلال) ، و (بين السماء والأرض) و (دعاء الكروان) والثلاثة عام ١٩٥٩ ، ثم (الشموع السوداء) عام ١٩٦٢ ، وهذه النماذج المختارة من فترة تألق عمله في الأبيض والأسود ، ولا شك أن هناك العشرات من النماذج الأخرى لكثرة عدد الأفلام التي صورها ، ولكن كان علي أن أضع أمامي معياراً للاختيار ، فأخذت فترة عرض وظهور تحفته البصرية (دعاء الكروان) عام ١٩٥٩ لتكون أفلامه في هذه الفترة نبراساً ودليلاً أهتدي به إلى مستوى إبداعه ، وبالتالي تنتمي هذه الأفلام إلى هذه الفترة ، وهي في رأيي من أهم الفترات التي أبدع فيها وحيد فريد بالأبيض والأسود .

يقول وحيد فريد [٤] : « إن قراءتي للسيناريو لا يمكن أن تقل عن ثلاثة مرات ، فالمرة الأولى أعيش الأحداث وأعرف (الحدوته) ، أما المرة الثانية فهي المؤشر المهم لتلك المشاهد التي تحتاج إلى بناء خاص ، أما الثالثة فغالباً ما تكون أثناء العمل ذاته وبعد بناء الديكور الذي يكون قد تم التفاهم مع مهندس الديكور على كافة تفاصيله الهندسية ، وتبقى مشكلة انسجام أساليب البناء الضوئي للمشاهد المتتالية للفيلم في حاجة إلى قراءة رابعة ، ولقد فهمت منه أنه يطبق ذلك بشكل تسلسلي بحيث تكون النتيجة النهائية تقريباً مشابهة لما دار في تفكيره ، وإن كان بعض التغير في أثناء بناء الديكور أو لظروف قاهرة ، أو للمحافظة على وضع ما في الخلفية جدّ في أثناء التنفيذ ، أو ليلائم وجه الممثل ، وهكذا ».

وإذا حاولنا مثلاً تطبيق ذلك في فيلم (ريا وسكينة) ، وهو من المرحلة الأولى التي تبلور فيها أسلوبه ، فإننا نجد تطبيقاً لهذا في الآتي :

– الديكور الأساسي : منزل العصابة .

الديكورات الأخرى : مكتب الحكمدارية (الشرطة) ، السوق ، الشوارع ، وأماكن أخرى .

نلاحظ في الديكور الأساسي أنه مبني ضوئياً على نوع من التناقض البصري في تركيب الإنارة ، بحيث تبدو الخلفيات غير مريحة مليئة بالظلال ومظلمة بشكل أو بآخر ، ولكي يحافظ على

ذلك ركز على وسيلة الإضاءة الأساسية فى صالة المنزل وهى نجفة قنديل معلقة فى منتصف سقف الحجرة ، استغلها جيداً فى تصاعد الدراما حينما يتم تحريكها وتحدث تلك الخيالات المتحركة المرعبة الطويلة بدون انتظام ، وتشد الحدث بين النور والظلمة مما يساعد على الإحساس بعدم الاستقرار وحدوث شيء غير إنسانى ومهين وهو قتل السيدة . هذا التصاعد الضوئى البصرى فى تركيب الإضاءة عند وحيد فريد من أقوى الأمثلة ، كما قال فى كلامه عن قراءته للسيناريو للمرة الثانية – (التى تحتاج إلى بناء خاص) – فى هذا مثال واضح وقد نتساءل عن وجوه الممثلين وهل ضحى بها ؟ فى الحقيقة ، لم يضح إلا بقدر بسيط بتشويهات قليلة ملائمة دراميا ، ولكن تبقى مثلاً الوجوه وفى نفس الديكور وفى مواقف درامية عادية أخرى ذات إنارة جيدة ومريحة ، وهذا لايتناقض مع المضمون حيث إن الجريمة تحدث عندما تكون هناك ضحية ، أما باقى المشاهد فهى تدور فى إضاءة مريحة للممثلين ولكن يشوب خلفيتها تلك التقطيعات الظلية غير المريحة وفى بعض اللقطات شوه وجه (رياض القصبجى) بالضوء والعدسة وهذا فى موقف الأزمة أو القتل ، ولكن تجده فى باقى الأحداث ذا وجه غير مشوه فى الإضاءة والزاوية والعدسة ، كما استغل دخان البخور لإعطاء الصورة ذلك الجو المفعم بالغموض ، فدائماً البخور يخلق ذلك الإحساس .

كما نلاحظ فى الديكورات الأخرى ، فإن الإضاءة تكون متعادلة تحت حكم الكلاسيكية المتقنة مثل مكتب الحكمدارية أو أى منازل أخرى ، ولا يخرج تصوير الأزقة والشوارع عن شوارع الاستوديو الداخلية وهو ما يفضله وحيد فريد ، ونجد مشاهده النهائية تدخل فى سياقها تحت هذا الحكم .

ولقد حكى لى أنه استعمل (القصعة) الخاصة بنقل الإسمنت فى بناء المساكن ، كوسيلة للحركة واللف فى هذا الديكور الأساسى – صالة منزل العصابة – بأن جلس فى منتصفها [1] ماسكاً الكاميرا الصغيرة وتم سحبه ولفه بحيث يصور عدة لقطات دائرية يظهر بها الديكور والأشخاص ، وبهذا حصل على هذا التأثير بسهولة وبطريقة بسيطة للغاية وقوية التأثير فى الفيلم كما لاحظنا .

وأحب أن أضيف شيئاً لاحظته أثناء تحليلى للمواقف الدرامية فى أفلامه ، ففى هذا المشهد الدرامى القاسى فى فيلم (ريا وسكينة) نجد أن وحيد فريد فى أحيان كثيرة يطرح على الشاشة ما يسمّى – إضاءة الأزمة – وهى إحدى اللزمات المتطورة فى الأسلوب الكلاسيكى المتطور الذى شرحته فى الفصل الثانى من هذا الكتاب مع الأستاذ عبد الحليم نصر ، وفى رأيى – كمصور فى نفس البوتقة والمهنة – أنه مهما يكن لمدير التصوير من أسلوب ما ، فإنه لا يمكن أن يستغنى عن الجذور الضوئية الكلاسيكية لأنها مثل النبع تفيض دائماً فى تفكيره ، وبالتالى فإن أى مصور حين

يلجأ إلى هذا الفيض وهذا النبع يقترب بالضرورة من زميله . وهذا ربما يفسر اقتراب وتجانس التصوير بين عدد كبير من المصورين ، وفى (المدرسة الهليوودية الكلاسيكية) بالذات .

أما المثال الفيلمى الآخر الذى سأضعه فهو فيلم بين السماء والأرض عام ١٩٥٩ ، وهذ الفيلم لم يأخذ حقه وحظه من الأهمية السينمائية سواء فى موضوعه الاجتماعى للمخرج صلاح أبو سيف ، أو أبداعه فى التصوير ، فأغلب أحداث الفيلم تدور داخل مصعد معطل ومحشور بين الأدوار وبداخله نماذج متناقضة من الناس تحمل مواقف عديدة ، ومما لاشك فيه أن إضاءة وزاوية وحركة مثل هذا الموقف الثابت بالضرورة يتطلب قدراً كبيراً من الوعى والمرونه وفى الحقيقة هو صعب ، ومما لاشك فيه أن المصعد ديكور وحوائطه متحركة حتى يتم التصوير ، لكن السؤال كيف يجعلك التصوير تشعر بذلك الضيق فى المساحة والاختناق العام بالصورة ؟ وكيف تحافظ على ذلك ؟ وإذا وضعنا فى الأعتبار أنه نفس مخرج فيلمه (ريا وسكينة) ولكن الموضوع هنا ليس فيه إجرام بقدر ماهو تشريح لشرائح من المجتمع المصرى متناقضة . وواقعية ، وهنا أؤكد على كلمة واقعية لأن هذا الفيلم ينتمى لهذا التيار الذى على رأسه صلاح أبو سيف ، فأجد أن وحيد فريد هنا ظهرت أستاذيته كاملة ، حين كان مصدر الضوء المحافظ عليه داخل المصعد هو الإحساس العلوى بقدر المستطاع ، ولكن بدون تشويه ، وإذا كان هناك ظل لوجه أو على وجه فلا يكون ذا عيب من ضيق المساحة المفترضة وواقعية الأحداث والموقف ممكن أن يفرض ذلك ، حقاً كان هناك بين الحين والآخر خروج بالكاميرا إلى أحداث موازية ونلاحظها عكس اللقطات الضيقة داخل المصعد متسعة مثل سطح العمارة أو فى الشارع أمام العمارة وهذا التناغم بين اللقطات ذات الحجم الواسع فى الخارج والضيقة فى داخل المصعد وإن كانت حقا من تقطيع المخرج ، لكن هذا التناقض ساعد على ظهور إبداع الصورة الضيقة ذات الكثافة البشرية الشديدة فى حيز مكانى – إيحائى – بشكل فيه كثير من الصدق، زد على ذلك – واقعية الإضاءة – وهذا التجميل كان فى حدود كما لاحظت ، بحيث لم يشوهه كما كنت أنا شخصيا أتوقع .

وأنا أعتبر هذا الفيلم من الأفلام التى يظهر فيها تمكن وحيد فريد من أدواته (السينى – فوتوغرافية) بشكل كبير لأن مصداقية الصورة ارتفعت بالحدث بشكل كبير جداً ، وبالطبع حينما شاهدت هذا الفيلم فى زمنه أعجبنى جداً ولكنى لم أكن من العلم والدراية لأفسر هذا الإعجاب ! أما الآن ، فهو فى رأيى من الأفلام الأحسن والأبدع لوحيد فريد كصورة واقعية بالمفهوم السائد وقتها – وليس المقصود واقعية الصورة التى ظهرت فى نفس هذا الوقت مع الموجة الجديدة الفرنسية – أو الواقعية الجديدة التى ظهرت بعد ذلك فى مصر مع أفلام مثل عاطف الطيب وجيله .

وإذا أخذنا نموذجاً آخر وليكن فيلم (بين الأطلال) للمخرج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٩ ، وعن قصة رومانسية للكاتب يوسف السباعي وحاولت تشريح ما يصنع وحيد فريد في تطبيق أسلوبه الجمالي في الفيلم وجدنا أنه البداية ومن أول اللقطات المصورة قد أطاح بمصداقية ما في اللقطة من إكسسوارات مستعملة فالابنة (الممثلة) تذاكر وأمامها (أباجورة) والإضاءة المستعملة هي إضاءة تجميلية للوجه الجديد وفي ديكور لجنة الامتحان ، وبالرغم من وجود شباك علوى هو مصدر الضوء فإن الإضاءة على وجهها متساوية جمالية ، بمعنى أن الوجه مضاء كطبق ساطع لين عليه أى ظلال نورانية جميلة – كأحد أساسيات هذه المدرسة – ويكون ذلك كما شرحت من قبل في استعمال هذا الأسلوب بتمكين الضوء الأمامي الموجه للشخصية من الأمام ، بحيث يكون موازياً لزاوية التقاط الكاميرا.

كما تلاحظ أن الخلفيات في كثير من المشاهد متقطعة بظليات مختلفة مثل مكتب (صلاح ذو الفقار) ، وهو هنا متناقض مع إضاءة وجه صلاح ذو الفقار نفسه الذى لا نرى أى تقطيع على وجهه ، بل في نضوع وإضاءة أمامية جمالية .

ومن التصرفات الضوئية الجيدة لقاء عماد حمدى وفاتن حمامة في (الفراشة) حيث يقبع هو جالساً في خلف الصورة في منطقة مظلمة ، ولكننا نراها وهي تخرج في إضاءة متجانسة فاصلة مجسمة وليتقدم هو بعد ذلك لنفس الإضاءة معها .

وبالطبع ، استغل وحيد فريد (تيمة) مكان الشجرة والغروب والسيارة – مكان لقائهما – بصورة جيدة بصرياً في النهار والغروب والليل ولقد كان التنويع الضوئي معبراً فعلاً عن زمن اللقاء وبالطبع للتحكم في ذلك يكون في البلاتوه أحسن كثيراً وأعتقد هذا ماحدث وهو أستاذ في ضبطه .

وبالطبع ، كانت الممثلة (فاتن حمامة) في أبهى صورها كما عودنا هو معها ، وربما كان تقديمها وهي كبيرة السن تم بصورة جمالية كذلك ، ومن المشاهد التي حافظ بها على جماليات الشكل مع الواقع مشهد حجرة المستشفى حين توفى عماد حمدى . وفي الفيلم بعض التصرفات المستوردة التي لا يمكن أن تكون عندنا ، وهذا يعيب الإخراج أكثر من الصورة مثل الشباك ذى الشبورة والثلج يتساقط من خارجه ، فنحن في مصر لا نملك هذا الجو ، وهذا تقليد أعمى للأفلام الأجنبية ، وكان واضحاً أن الثلج الساقط من السماء هو ريش !

وإلى أجد من عيوب هذا الأسلوب الجمالي التضحية بشكل كبير بمصداقية الصورة ، كمثال في الفيلم ، حجرة البنات في منزل (فاتن حمامة) حيث يكن في إضاءة (سلويت) أو شبه ظلية في أمامية الصورة ، خلقا إن ذلك جعل لفاتن حمامة إطاراً ما بحيث تصبح في مركز الاهتمام ولكن نورها مختلف كلياً وتحت الأسلوب الجمالي ولكن في رأيى أن الضوء الجمالي كان في مشهد ليلي أكثر من اللازم .

وأخذت مثالاً آخر فيلم (الشموع السوداء) من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦٢ ، وهو مأخوذ أصلاً من فيلم إنجليزى يسمى (العيون السوداء) . صالح سليم شاب فقد بصره في حادث وتعتني به ممرضة جديدة (نجاة الصغيرة) تعطف عليه ، برغم طباعه الحادة ، تقع في حبه وبالطبع تغنى في الفيلم . ومن هذا المنظور فالفيلم رومانسى ولكن في قالب درامى بوليسى قليلاً ، حيث تقوم قريبته (ملك الجمل) التي تعيش داخل المنزل بحبك مؤامرة للتخلص منه بعدما كشف أمرها – بالطبع ، هذا الفيلم يجب أن يعالج بصريا بشكل فيه بعض الظلال القاتمة والاسوداد في تقطيعات الضوء حيث إن بطلنا (أعمى) وبالتالى كان هذا الأسلوب يحدث قيمة للمرادف البصرى للموضوع ، ولكن ذلك لم يحدث إلا في قرب نهاية الفيلم وليس في الفيلم من البداية ، وفي الفيلا بالذات ، وأعتقد أن ذلك قلل من طبيعة غموض الحادث وزاد أكثر من رومانسيته وهو ربما ما كان ينشده أستاذنا وحيد فريد . كما استعمل أسلوباً تعبيرياً في إضاءة المحكمة بشكل جميل للغاية ، ومختلف تماماً عن الأسلوب التعبيرى الذى استخدمه عبد العزيز فهمى في محاكمة (جميلة) الجزائرية وتم سرده في الباب الثالث ، هنا وحيد فريد لخص المحاكمة بنصوع شاشة بيضاء وظلال عملاقة وأجسام وقضبان حقيقية ، والحقيقة أن التصرف البصرى في هذا الجزء من أحلى ما في الفيلم من إيجاز بصرى وتعبيرى درامى .

واستعملت في هذا الفيلم التكوينات الإطارية كثيراً سواء كان من خلال شباك ، أو مدفأة تتأجج فيها النيران ، وإن كانت في هذا الفيلم كثيرة وتدخل في مضمون الدراما تماماً ، كما استعملت إضاءة الشر مع الممثل (صلاح مرجان) من أسفل ، ونجد إنارة الليل الخارجي استعمل بها أسلوب جيد في مشهد تسلم الممثلة (ملك الجمل) للسلة التي بها الثعبان ، أما في مشهد غناء (نجاة الصغيرة) في الحديقة ، فقد استعمل به إضاءة جمالية أمامية لوجهها ، وبالتالى كان الليل في هذا المشهد غير منطقى وإن كان في سبيل المحافظة على جمال وجه (نجاة) .

والحقيقة التي أجدها وتفرض نفسها في رأيى أن كثيراً ما يفقد وحيد فريد جماليات الصورة في سبيل المحافظة على جماليات الوجوه ، وبالطبع هذا أسلوبه ، لكن في رأيى أن هذا الأسلوب الآن أصبح غير مرغوب في التصوير السينمائى الحديث .

وفي هذا الفيلم كذلك يدخل الرعد والبرق والمطر ، أى غضب الطبيعة تمهيداً للأحداث الجسام، وهو أسلوب أو تكنيك – شكسبيرى بحت في التمهيد سينمائياً ولقد استغل مرتين مرة في محاولة اغتصاب (نجاة) والمرة الأخرى عندما أبصر (صالح سليم) . ولقد استعمل في الفيلم (شاشة العرض الخلفى) في أثناء ذهاب نجاة إلى الفيلا للتحكم في جمال إضاءة وجهها .

ولقد أخذت تحفته البصرية (دعاء الكروان) إخراج بركات عام ١٩٥٩ كنموذج أحبه وأعشقه لوحيد فريد ، وفى رأيى هذا الفيلم من الأفلام التى تمثل قمة أسلوبه البصرى فى الأبيض والأسود .

يقول هربرت ريد فى مؤلفه (معنى الفن) [٥] : « إن النفسية التى تدفع الفنان – والفنان الكامن فى كل منا – إلى أن يعبر عن نفسه فى شكل من الأشكال ، دوافع غامضة ، رغم أنه لا شك فى إمكانية توضيحها على أساس فسيولوجى . ولكن الغريزة التى تدفعنا إلى أن نضع أزراراً لا ضرورة لها على ملابسنا أو نطابق ألوان جدار بناء أو أربطة عنقنا أو قبعاتنا وستراتنا ، التى تدفعنا إلى أن نضع الساعة فى منتصف سجاف المدفأة وأن نضع البقدونس حول شريحة اللحم الباردة ، هى نفسها المثيرات البدائية غير المهذبة للغريزة التى تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافعه فى شكل من الأشكال » .

استشهدت بهذا القول لهربرت ريد ، كمدلول أجده فى هذا الفيلم مرتبطاً بحياة وحيد فريد الشخصية ، فهذا الشيء الموجود والتعاطف بشدة فى صورته الفيلمية يمثل جزءاً من العوامل النفسية لبواطن حياته الخاصة ، حيث إنه كان طفلاً وعى على الدنيا فى منزل جده لوالده مع والدته (التركية) بعيداً عن والده الذى تزوج من أخرى وتركه تماماً ، مما كان له أثر بالغ فى تكوينه النفسى والاجتماعى ، ورقة حواسه ، وإنى أجد أن هذه التركيبة الاجتماعية قد أثرت فى إبداع فيلم (دعاء الكروان) – الأسرة التى لا عائل لها – فهو عن قصة لعميد الأدب العربى طه حسين ، ومن أروع ما أخرج بركات وبه مجموعة رائعة من الممثلين : فاتن حمامة ، زهرة العلا ، أمينة رزق ، أحمد مظهر ، وعبد العليم خطاب ، والفيلم يعتبر الآن من كلاسيكيات السينما المصرية . فهو يتكلم عن أم وبناتها من قرية فى صعيد مصر المحروم فى أوائل القرن العشرين ، قرية كما نراها فى الصورة مقفرة جرداء من الأخضر تطل بيوتها على تلة رملية تشم فيها رائحة التراب وتستشعر الهواء المليء بالرمال ، يلبس نساؤها السواد . واضح أن أهلها خليط من سكان الوادى الزراعيين الفلاحين ، والأعراب أهل الصحراء . تطرد الأم وبناتها من القرية فتسوقهم أقدارهم إلى البندر وتعمل إحدى البنات فى بيت المأمور (آمنة) – فاتن حمامة – والأخرى زهرة العلا (هنادى) عند مهندس الرى – أحمد مظهر – وتخطئ (هنادى) مع المهندس الذى يعيش حياته هكذا ماجناً مع الشغالات ، وتكون نهاية (هنادى) القتل بيد خالها ، أمام أمها وآمنة ، لتهرب آمنة وتسعى إلى العمل عند مهندس الرى لتنتقم لشرف أختها وتقتله ، ولكنها تقع فى المحظور وتحبه ويقتل المهندس بيد الخال فى النهاية .

كما نرى القصة باختصار شديد هى نسيج لعادات متحجرة جداً فى صعيد مصر وتقاليد خلقية متوارثة ، واستهتار بأعراض الإناث من الشغالات وتحت ظروف الفقر والقهر والحاجة ، وهى تعبر

عن ذلك النموذج من البشر الذى يشبه الحجر – الخال والأم – بعكس (آمنة) التى تحركها المشاعر والعاطفة بعد ما بدأت تتعلم وتتذوق طعم الدنيا فى بيت المأمور .

إنى أجد ذلك التعاطف الشديد بين الفيلم وشخصياته ، ومصوره وحيد فريد ، وارتداد ذلك إلى ما قلت سابقاً ، وحين أحكم على ذلك فأنا أحكم كمصور له نفس المشاعر والشعور عندما يعمل فى فيلم ما يكون له أثر بالغ فى نفسه ، فتظهر تلك المشاعر الشخصية بالضرورة على الفيلم . فالمصور ليس آلة ميكانيكية ، إنه روح وعطاء للصورة بكل ما يحمل بداخله وأنا أجد ذلك فى هذا الفيلم ، فأنا لم أر وحيد فريد بهذا التألق والعظمة البصرية من قبل ، أجد مستوى صورة عالمياً بصرياً . ويمتاز تصوير وحيد فريد فى (دعاء الكروان) بالآتى :

١ – قيمة عالية جداً جمالياً فى التصوير الخارجى للمناظر العامة التى تظهر البيئة فى صعيد مصر .

٢ – قيمة فى التكوينات المرحية الدرامية تنسب لوحيد فريد بشكل أساسى ، حيث عملت مع أستاذنا هنرى بركات كمدير تصوير [٦] وأعلم أنه يعتمد تماماً على المصور فى بناء التكوين ولا يحب أن ينظر من خلال الكاميرا ، ويعطى تعليماته فقط لما يريد للمصور .

٣ – الإضاءة العامة وتشكيلها بجودة فى كل مكان وباختلاف بيّن .

٤ – إضاءة الوجوه .

٥ – استغلال الإكسسوارات والديكور فى إعلاء شأن الصورة الدرامية للفيلم .

٦ – حركة الكاميرا .

٧ – العدسات .

وإذا وضعنا حب وحيد فريد للتصوير بالأبيض والأسود فى الاعتبار ، لأصبح هذا الفيلم من أحلى الأمثلة لتصويره الذى نفخر به تماماً .

١ – قيمته الجمالية فى التصوير الخارجى

من أول لقطات الفيلم وأثناء عرض (التيترات) ، نلاحظ ذلك المنظر الجميل لغروب الشمس على هذه المجموعة من أشجار النخيل الباسقة (السلويت) ، لا تختفى الصورة بالتدريج وتظهر لنا فى لقطة عامة واسعة متحركة من اليمين إلى اليسار أطراف بيوت طينية على ربوة عالية ، تمتد

إلى عمق الصورة ، وباستمرار حركة (البان) الاستعراضية المتجهة إلى اليسار ، ترى باقى بيوت القرية التى هى على ضفتى ترعة فى مكان مرتفع استغلت فيه اللقطة بحيث تكون وصفية للمكان والزمان – فى الصباح – ليدخل الكادر قاطعاً ذلك اللون الرمادى الكالح لبيوت وجو القرية ، إلى تلك الكتلتين الرشيقتين الجميلتين ، (آمنة) و (هنادى) وهما تحملان جرار الماء ومتجهتين من أسفل الصورة التى كشفت وادى القرية إلى أعلاها حيث مسكنهم ، هذه (البانوراما) البصرية شكلت وبسرعة مفهوم المكان وبرغم الإحساس بفقر المكان إلا أنه يحمل ذلك الجو الجمالى الأخاذ بصرياً ، وهذا من الملاحظ جيداً أن زاوية التقاط اللقطة علوية ، وتكشف القرية والوادى وحركة البنات جيداً ، وليتبعها لقطة ثانية مباشرة أقرب وذات زاوية منخفضة للبنتين ، وتظهر البيوت المرتفعة على التلة وباقى الجرف المرتفع الرملى ، وتتحرك الكاميرا معهم متابعة لهم ، ثم لقطة ثالثة مباشرة إلى مستوى أمامى لهما وفى خلفيتهما فى عمق الصورة القرية بمستوياتها المنخفضة والمرتفعة وتتقدم الأختان إلى الكاميرا . ثلاث لقطات بثلاثة مستويات فى الرؤية تحمل لنا جمال المكان ومستوى بساطته وحركة أبطالنا بداخله فى بلاغة بصرية فائقة .

وفى تصرف آخر تجد ذلك الاهتمام فى اللقطات الخارجية العامة بمستوى توزيع النخيل فى اللقطة وحسن اختيار الزاوية له ، ففى سماء قاحلة جرداء بدون غيوم يستخلص المصور شيئاً ما باسقاً من الأرض يقطع ذلك التصوع الشديد للسماء ، ولقد ظهر هذا جلياً وبشكل محبب فى الكثير من تكوينات اللقطات الواسعة الخارجية مثل خروج الأم وبناتها من القرية وتحركهن فى مثل هذه الخلفيات سواء فى لقطات تملؤها الشمس أو تكون الشمس فيها (خلفية) وهن (سلويت) ، ولقد تكررت هذه التصرفات فى مواقع كثيرة من الفيلم ، فى روجعهن إلى القرية مرة أخرى وفى هروب (آمنة) . وكان لتحرك تلك الكتل الثلاث السوداء للنسوة فى ذلك المنظر العام جمال ما ، ولكنه جمال شجناً ملحوظاً بين ثبات الطبيعة متماثلة فى النخيل والزرع الرأسى التكوين وتلك الكتل السوداء المتحركة فى اتجاه أفقى ويحمل سوادها ذلك الشجن المرئى ، وتكرار ذلك أكده .

ونجد عكس ذلك تماماً فى اللقطات الخارجية للأختين فى لقائهما فى أول إجازة بعد عملهما فى بيت المأمور والمهندس ، حيث تتحركان فى لقطة متحركة (شاريو) بين حقول ومزارع خضراء شاسعة وتلبس (آمنة) ملابس فاتحة بعكس (هنادى) التى مازالت تلبس السواد ، وهنا الصورة الخارجية العامة تختلف بشكل جذرى ، حيث نلمس تلك الراحة فى الرؤية وأن الصورة تقريباً لا ظلال كثيرة بها وتحمل نصوعاً قوياً ووضوحاً فى الحركة والخلفية ومستوى أفقياً خلفياً متسعاً ، وكل ذلك مساعد – لا شك – على الإحساس براحة الرؤية ، وكأن الحياة أصبحت حلوة لهن .

ثم بنفس هذا الجو الناصع ، تتحرك (آمنة) بين الحقول فى ذهابها إلى أمها فى المرة الثانية منفردة وتمر على فلاح يروى حقله (بالطنبور) وهو يغنى موالاً عن الخسيس وكأن الغناء هنا يمهد للمأساة التى تنتظر الأخت (هنادى) وخاصة بالقطع على لقطة علوية للفلاح والطنبور ، تكاد تكون رأسية بالكامل ، ونحن نعلم بلاغياً معنى وقيمة مثل هذه اللقطات التى تكون دلالتها غير مريحة بصرياً وبالتالى فى المعنى الدرامى للفيلم ، وهكذا نرى توظيفاً لشكل اللقطات العامة فى الفيلم ولا سيما الخارجية بالذات . ولا ننسى اللقطات الخارجية التى تصور قتل الخال (لهنادى) أمام الأم والأخت ، أو تلك اللقطة المتحركة (بالشاريو) لمهندس الرى (أحمد مظهر) وهو فى أمامية الصورة وفى خلفية الصورة واثنان من أصدقائه يفصل بينهما الترعة فى تكوين يظهر جمال الريف المصرى ، أو هذا المشهد – تم التقاطه فى عين السلين بالفيوم – بين المهندس وآمنة فى الطبيعة المتسعة فى أول قبلة تضعف فيها (آمنة) وتشعر بخيانتها لأختها الضحية .

والحقيقة ، الفيلم ملىء بهذه اللقطات الواسعة البليغة سواء للخال فى دروب القرية هو والجمل أو هروب آمنة من بيت المهندس ، كل تلك اللقطات المتسعة ساعدت كثيراً فى فهم طبيعة المكان وحالة الأشخاص ودراما الفيلم ، وهذا ملاحظ فى هذا الفيلم ... ولا تنسوا أن أستاذنا صرح لى أنه لايحب التصوير الخارجى .. وهو أستاذيته .

٢ – فى التكوينات الموحية

من الملاحظ كذلك ارتفاع مستوى التكوين فى الفيلم فى تكوينات متسقة وبالذات بين الأم وبناتها ، مثل جلوس الأختين بجوار جذع الشجرة فى منتصف يسار الصورة حين تعلم (آمنة) من (هنادى) ما حدث لها ، وتكونان فى يمين الصورة وفى الخلف الأم منفردة صغيرة الحجم (انظر شكل ٥ ، ٦) ولقد تكررت مثل هذه التكوينات فى مواقف كثيرة ، منها الانشقاق فى التكوين بين المهندس الذى علم فى نهاية الفيلم بأن آمنة أخت هنادى ويتركها ويجلس فى الصالة الخارجية على منضدة الطعام ، وآمنة واقفة فى حجرتها بجوار السرير فى لقطة عامة ، ثم تكرارها للتأكيد على مدى الانفصال النفسى والشخصى كمعنى . وكان التكوين يهتم كثيراً بعمق الصورة وغنى محتواها فى الأمامية والخلفية معاً . وكذلك شهد الفيلم تكوينات أكثر تعقيداً فى الانفصال النفسى والشخصى مثل (شكل ٧) هنادى وهى نائمة أفقياً وآمنة التى تجلس خلفها فى أقصى اليسار والأم فى عمق الصورة إلى اليمين ، حين تقول آمنة لأمها ، هنادى حلوة يا أماى ، ثم تلك التكوينات المتحركة فى منزل المهندس التى تم توظيف قطع الأثاث بها .

٣ - الإضاءة العامة وتشكيلاها بجودة في كل مكان وباختلاف بيّن

أحب أن أنوه أن ديكورات الفيلم للمهندس ماهر عبد النور قد ساعدت كثيراً في تبيين جيد للإضاءة ، وهذا ظاهر بشكل ملحوظ في الديكورات الأساسية الثلاثة في الفيلم وهي : ديكور منزل مهندس الري ، منزل المأمور وديكورات البيوت الريفية المختلفة ولقد اختلفت مفردات الإضاءة في كل ديكور ومكان بشكل كبير .

إضاءة منزل مهندس الري

تحمل واجهة المنزل نوافذ كبيرة زجاجية وكذلك أبواب الداخل ، ولقد استغل وحيد فريد هذا الزجاج والنوافذ بشكل حرفي جيد حيث في الإضاءة النهار داخل المنزل جعل كثيراً من إضاءة الخارج تتسرب إلي الداخل معطياً ظلالاً خفيفة على الشخصيات وهي تتحرك ، كما استغل الإضاءة الليلية بين الحجرات والصالة في المنزل بأن جعل لزجاج الأبواب إضاءة خلفية دائمة بحيث تعطي للمكان نوعاً من الإنارة التي تحمل طابعاً خاصاً للمكان . ومن خلال باقي الإضاءة المالئة للشخصيات يكون مفتاح النور للمنزل ، بحيث حملت نوعية هذه الإضاءة عامة ، ذلك الشئ المريب غير المريح ، فالمكان بدوره حقا منير ولكن إضاءة يغلب عليها كثير من الرماديات وليس النصوع والتباين الشديد ، وأكبر مثال على ذلك هروب (آمنة) المستمر خلف باب حجرتها الزجاجي ودخولها في ذلك النور الآتي من الزجاج الذي هو ليس ناصعاً ولا داكناً ويحمل درجة من الرمادية التي تجعل الرؤية تتوه بين الخطأ والصواب ، ولقد أستغلت نفس هذه الأبواب في مرحلة لاحقة لأحمد مظهر في حركته خلف الباب وخياله الظاهر على الباب وحيرته وبداية اهتمامه (بآمنة) كما أضفى هذا الزجاج وإنارته وبالتالي سقوط هذه الأنارة على الشخصيات جزءاً من تنعيم النور بحيث لا يكون حاداً في إعطاء الصورة تفاصيل قوية ، وبالطبع اختلف هذا في أجزاء الصراع أو المصارحة في النهاية حيث لعب النور دوراً أساسياً في بلورة ذلك مثلما تجده في حجرة نوم المهندس ومحاولاته الاعتداء على آمنة ، أو في مصارحة النهاية أو حتى في مشهد إنارة القنديل في صالة ، واستعمال الكبريت وإن كنت أنا أفضل أن يكون هذا المشهد في مفتاح إضاءة أكثر إعتاماً ، أو في جلوس (آمنة) ليلاً في الصالة في إضاءة منفردة التباين بها ؛ عالية قليلاً ولقد تميزت إضاءة منزل مهندس الري بتلك الخصوصية الدرامية في استعمال النور وتوظيفه مع المشهد ، ونلاحظ ذلك جيداً في أحد المشاهد تخرج فاتن حمامة من حجرتها إلى باب الصالة وأثناء خروجها من إضاءة حجرتها تعبر عتبة الباب وتدخل في نوع آخر من الإضاءة تقف فيه ، مختلف عن حجرتها كلياً ، وهذا ما أقصده في معنى توظيف النور مع المشهد . والحقيقة كان وحيد فريد فناناً عظيماً في تلك المشاهد وبشكل حساس للغاية .

وإذا لاحظنا إضاءة المنازل الريفية عامة سواء للأسرة أو للعمدة أو زنوبة ، فستجد خلفيات مقطعة بأشكال شتى ظلية وإضاءة أمامية يغلب عليها أسلوب وحيد فريد الجمالي : اختلاف بين الخلفية والأمامية وهذا مبدأه .

وربما أبرز بشكل جميل هذه النوعية في الإضاءة المتقطعة في مشهد إفاقة (آمنة) من غشيتها بعد موت أختها ، حيث وضعها في مكان فيه النور يدخل خلال شباك محدثاً ظلالاً قطعية أرضية على المكان والحائط الذي به (آمنة) ويدور المشهد بهذا التباين الحاد جداً بين النور الداخل من الخارج وظلام المكان والنسوة اللابسات السواد .

ومن الملاحظ كذلك الاهتمام بتجانس الرماديات ودرجاتها في الفيلم من خلال سلم منخفض التباين أحياناً ، كما في مشهد إفاقة (آمنة) السابق شرحه ، أو سلم منخفض التباين كما في مشهد (آمنة) خلف زجاج حجرتها . ولقد استخدم وحيد فريد إضاءة (الكونتر) كثيراً ، في إبرازه جمال الخلفيات وفصلها عن فاتن حمامة ، بحيث جعلها دائماً في ذلك الإطار الخاص من الجمالية ، كما سأشرح في اللقطات المكبرة . ولم يوفق في رأيي في الإضاءة تحت السرير لمدرس الفرنسية والغرفة ، حيث كان مفتاح نورها زائداً للغاية .

وأما النور الآخر المختلف في الفيلم فهو إضاءة منزل المأمور ، وهي إضاءة كلاسيكية تدخل في التعادلية المعروفة لنور وحيد فريد ، ولكن وجودها هنا في الفيلم لتظهر هذا الفرق الشاسع بين جو بيت المأمور المستقر المريح وجو بيت المهندس بكل مآسيه .

٤ - إضاءة الوجوه :

امتاز الفيلم بالمحافظة على جمال إضاءة الوجه بصفة خاصة لكل من فاتن حمامة وأحمد مظهر وزهرة العلا ورجاء الجداوي ، والحقيقة مهما اختلف الجو العام للفيلم فإن وجوه الممثلين في تلك النورانية الحسنة والمحافظة عليها أثناء حركة الممثلين وفي أماكن وقوفهم ، بحيث أصبح التوزيع الجمالي لنور الوجه ذا صفة واضحة وتم الحفاظ عليها جيداً وهذا من مميزات أسلوب وحيد فريد وأحسن نموذج له في هذا الفيلم .

وكانت اللقطات القريبة لوجه فاتن حمامة دائماً تحمل إضاءة أمامية وخلفية قوية بحيث يجعل لها إطاراً مجسماً ، وفي أحيان أخرى يزيد معدل الضوء الخلفي لزيادة تجسيم الوجوه ، ولم تختلف اللقطات القريبة لأحمد مظهر عن ذلك . ولا تفوتني طريقة تصفيف شعر فاتن حمامة والضفيرتان اللتان تبرزان وجهها بحلاوة .

٥ – استغلال الإكسسوارات والديكور فى إعلاء شأن الصورة الدرامية للفيلم

من الملاحظ فى الفيلم ، أن عنصر التكوين قد استغل جيداً مكونات الديكور والإكسسوارات فى إعطاء تلك التكوينات المركبة والمحصورة ، مثلاً بين حديد السرير أو أعمدته أو بين أثاث الأمامية والخلفية ، أو بين جزء من باب حجرة وحدث ما يدور بجوارها ، وساعد ذلك على إثارة الصورة والديكور وإكسسواراته معاً .

٦ – حركة الكاميرا

إذا كانت الحركة فى الفيلم تقليدية لا تختلف كثيراً عن فهمها الكلاسيكى لهذه المرحلة ، فإن هناك استعمالات جيدة ومنها مثلاً تقدم الكاميرا سريعاً على حجرة نوم المهندس حتى نرى أجزاء من جسم (آمنة) من خلال الباب الموارب وهى تحاول الخلاص من المهندس ، أو لف الكاميرا ودوختها عند قتل (هنادى) ، ثم لتبدأ اللقطة التالية فى المنزل الريفى بميل زاوية الكاميرا وحركتها الأفقية حتى تستقر على (آمنة) التى تفيق من إغمائها ، وعموماً كانت الحركة فى مستوى سرعة الحدث ، وهو ما يميز كل أفلام تلك الفترة .

٧ – العدسات

أغلب لقطات الفيلم تنحصر بين الواسع والمتوسط القريب فى حدود اللقطات الكلاسيكية القريبة للوجوه . وربما الاستعمال الوحيد للعدسة الواسعة درامياً كان مع الخال القاتل – عبد العليم خطاب – حين يمد يده إلى الأمام فى لقطة متوسطة فتكبر يده فى أمامية الصورة ، وتلاحقه (آمنة) بقولها دارى يدك ياخال !! لأنها يد قاتلة . هذا المؤثر البصرى لجملة الحوار مع الاستعمال البصرى لأحد عيوب – مزايا – العدسة الواسعة قد تم استخدامه جيداً ، وغير هذه اللقطة لا يوجد استعمال مختلف عن الاستعمالات العادية للعدسات .

وفى حوارى مع وحيد فريد [1] سألته عن كيفية استعماله للعدسات ، وهل يتدخل المخرج فى اختيار العدسة معك ؟ أجاب : « استعمالى للعدسات يختلف عن باقى المصورين ، فلكل عدسة مزاياها وعيوبها وتأثيرها وأنا المسئول الأول عن اختيارها وضبطها للقطة ، فعندما يطلب منى المخرج لقطة بحجم معين ، أضع العدسة المناسبة لذلك ، مع تكييف الظروف المحيطة الأخرى فى خلفية الكادر والإضاءة » .

الألوان فى أفلامه

يعتبر وحيد فريد من المصورين الذين انتهجوا التجربة الأولى فى تصوير الألوان تحت مبدأ التجربة والخطأ ، وهذا ما تعلم منه مع الاستفادة من المعلومات التى تنشر مع الأفلام الملونة أثناء تسويقها ، ولاسيما أفلام ماركة (كوداك) و(جيفارت) و(أجفا) ، وهى الشركات الثلاثه الرئيسية التى كانت عاملة فى مصر ، ثم بعد ذلك دخلت شركات أخرى مثل (فرانيا) الإيطالية و (أورفو) الألمانية الشرقية ، وهى نفسها (أجفا) ولكن باسم تجارى آخر .

ولقد وجدت فى أحد المصادر التى عندى عن وحيد فريد [6] واستعجبت بها معلومة تفيد بأنه أول مصرى درس التصوير السينمائى الملون والسينما سكوب على نفقته الخاصة ، باستوديوهات ومعامل دنهام بلندن ، والحقيقة أنى جلست عدة جلسات مع أستاذنا ولم يقل لى ذلك أبداً ، إلا إذا كان يعتبر عمله فى تحميض أو طبع أفلامه الأولى الملونة مثل (دليلة) ١٩٥٦ و (رد قلبى) ١٩٥٧ ، قد هيأ له هذه الدراسة أو الخبرة ، أو ربما قام بدورة تدريبية خاصة فى المعمل ، لأنه أحياناً وبنظام موجود فى الغرب تقوم الشركات الكبرى بعمل حلقة بحث (سمينار) على خامات معينة أو كاميرات معينة لعدد من المصورين ، كما حدث معى فى خامة جديدة لشركة (أجفا) عام ١٩٩٢ وحضرت (سمينار) مع مجموعة من المصورين المصريين فى بلجيكا ، وعموماً ، إذا وضعنا أول أفلام أستاذنا (دليلة) كنموذج على استخدامه الألوان ، فإن النتيجة لن تكون فى صالحه بتاتاً ، حيث إن الاتزان اللونى فى الفيلم غير موجود أصلاً بالرغم من أن الفيلم تم تحميضه وطبعه فى لندن وفى أكبر معامل الألوان وقتها .

وقد يكون من المفيد أن أنقل رأياً نشر فى الصحافة وقتها عن تصوير فيلم (دليلة) ، فقيل [7] « وقد لاحظنا أن وجوه الممثلين كانت باهتة شاحبة ، ولعل ذلك يرجع إلى خطأ فى المكياج المناسب للتصوير الملون وإلى ضبط الأضواء فى المشاهد الداخلية . أما المناظر الخارجية حيث ضوء مصر الساطع فكان تصويرها رائعاً بالفيلم الملون ، وهذا يفرض علينا أن تزود الاستوديوهات بأجهزة الضوء اللازمة لمثل هذه الأفلام وأن تتدرب عليها تدريبا كافياً » .

وبالطبع ساعد عيب وعدم خبرة المكياج فضلاً على هذه الخيطة اللونية ، وبالطبع لم يكن لفنيى المكياج فى مصر حتى وقتها أية دراية جيدة بفن مكياج الألوان ، كالمصورين تماماً .

ويقل هذا العيب بدرجة كبيرة فى فيلم (رد قلبى) ولكن فى كلا الفيلمين توجد مشاكل جمة فى الاتزان اللونى والنسق اللونى العام ، مما يدل على خبرة أستاذنا الوليدة بالتصوير الملون . وليس هذا عيباً ، لأن الجميع كانوا كذلك ، والوحيد الذى درس أكاديمياً هو مدير التصوير (وديد سرى) .

وعموما ، كانت كل التصرفات الضوئية اللونية فى هذين الفيلمين نتاج الخبرة الكبيرة والأستاذية فى تصوير الأبيض والأسود بدون أى اعتبار للوافد الجديد (اللون) كما لاحظت جيداً فى مشاهدتى لهما أكثر من مرة ، وبالتالى سأعتبرهما مرحلة (التجربة والخطأ) والتعلم ، وسآخذ نماذج بعد ذلك للحكم والدراسة ، والحقيقة أن أفلام أستاذنا كثيرة وعملية الاختيار كانت شاقة ولكن بما أنه يحب الجمال وإبرازه ، فقد اخترت نموذجاً جمالياً قوياً ، فكان فيلم (أبى فوق الشجرة) عام ١٩٦٩ ، نموذجاً اجتماعياً نفسياً مثل (بئر الحرمان) عام ١٩٦٩ ، ثم نموذجاً عاماً وليكن (ليلة القبض على فاطمة) عام ١٩٨٤ لوجود (فاتن حمامة) وهى إحدى الممثلات التى تمسكت بوحيد فريد مصوراً فى كافة أفلامها تقريباً سواء الأبيض والأسود أو حتى المسلسلات التلفزيونية ، ثم نموذجاً تاريخياً وإن كان قديماً نسبياً وهو (وا إسلاماه) ١٩٦١ ، وبالطبع هنا ستكون دراستى مبنية على التصرفات الضوئية ، ثم النسق اللونى وكيف تصرف معه وأخيراً ما يستجد من إبداع للصورة الملونة ، لأن إبداعه فى الأبيض والأسود الجمالى لا غبار عليه .

وبادئ ذى بدء ، فأستاذنا لا يعترف بأفلامه الملونة فى السنوات العشر الأخيرة من عمله ولقد كان آخر أفلامه عام ١٩٩٣ (ثلاثة على مائدة الدم) وبالتالى كان آخر أفلامه قبل السنوات العشر هذه هو (ليلة القبض على فاطمة) وهو أحد النماذج التى اخترتها فى دراستى . كما أحب أن أضيف أنه أكد لى أكثر من مرة على شيئين أساسيين ، هما : أنه يفضل العمل وإبداع الفيلم الأبيض والأسود ، والثانى أنه لا يجد نفسه وفنه إلا داخل جدار البلاتوه ، وهذا يعرفنا لماذا هو غير راض عن عمله فى السنوات العشر الأخيرة ، لأن أغلب هذه الأفلام كانت تصور فى أماكن حقيقية بعيدة عن الاستوديوهات .

فإذا بدأنا بفيلم (وا إسلاماه) ١٩٦١ وهذا لأسباب فنية نجد أنه متقدم جداً من حيث الاتزان اللونى المنضبط للألوان ، وأن وحيد فريد هنا باستيعابه لمشكلات اللون فى الأفلام قد تغلب عليها ، فليس هناك مسحات لونية غير مرغوب فيها ، أو تصرفات فى الإضاءة يغلب عليها فنية الأبيض والأسود ، بل تكون الألوان بمفهومها لتسجيل الحقيقة مع تجميل ملحوظ ، ولقد ساعد على ذلك أن مهندس المناظر (الديكور) ومصمم الملابس فى هذا الفيلم الفنان شادى عبد السلام ، الذى كان له دور مهم فى هذا النسق اللونى وجماله ، ويلاحظ ذلك جيداً فى المشاهد الداخلية بالذات وكمثال المشهد الرائع لقتل (شجرة الدر) التى قامت بدورها الفنانة تحية كاريوكا ، فقد كان أسلوب الإضاءة فيه ملائماً لنوعية الفيلم الخام الملون وقتها ، ولقد ثبت وحيد فريد قدمه بقوة فى صناعة الفيلم الملون المصرى بهذا الفيلم ، ولقد كان يصور هذا الفيلم بنسختين إحداهما بالعربية وممثلين مصريين والثانية بالإيطالية وممثلين مصريين وإيطاليين ، وبالطبع قام بإخراجه الأمريكى (أندرو

مارتون) وهو مخرج متخصص أصلاً فى إخراج المعارك الحربية التاريخية وفى جميع مشاهد المعارك كان اختيار زاوية سقوط الضوء واستغلالها لتصوع الألوان ممتازاً ، بحيث ظهرت قيمة هذه الألوان بشكل مرضٍ للغاية .

وبالطبع ، لا يمكن أن أحكم على هذا الفيلم التاريخى ، إلا من خلال زمن تصويره والإمكانات التقنية المتاحة وقتها ، وكيف استغل وحيد فريد استعمال أكبر قدر منها .

وفى مثال آخر أجد فيلم (بئر الحرمان) عام ١٩٦٩ نموذجاً للأفلام الاجتماعية النفسية ، وإن كان لا يوجد أى غبار على الألوان وتصرفاتها الطبيعية فى الفيلم وكذلك كل مشاكل الاتزان اللونى والتغلب عليها ، إلا أن الفيلم لم يستغل الحالة المتغيرة السيكولوجية التى تمر بها (سعاد حسنى) إلى تصرف ضوئى خاص ، ولم تخرج هذه التصرفات عن إضاءة الملاهى الليلية (الكباريهات) ، وكانت أفضل فى رأيى ومن المهم أن ينتهج وحيد فريد أسلوباً مغايراً للصورة واستنتاجاتها اللونية فى حالة التصرفات المرضية لسعاد حسنى ؛ ولهذا يدخل كذلك هذا الفيلم فى التصرفات اللونية الطبيعية كما أوضحت عندما تكلمت عن أهم استخدامات الألوان سينمائياً .

وإنى أجد أفضل النماذج الفيلمية لوحيد فريد لونياً فيلم (أبى فوق الشجرة) ، حيث إنه ملائم حتى لمفهوم الجمال عنده فى التصوير السينمائى ، ولكنى سأتكلم عنه بالتفصيل فى النهاية حيث إنى أضع مثالاً ثالثاً قبله وإن كان أبعد فى زمن تصويره وهو فيلم (ليلة القبض على فاطمة) عام ١٩٨٤ وفى هذا الفيلم لاحظت أن تصرفات أستاذنا به تكاد تكون هى تصرفاته فى أفلام الأبيض والأسود ، وخصوصاً فى الاستعمال الشديد لإضاءة (الخلفية) - الكونتر - وكذلك هناك تصرفات لونيه غير مبررة فى كثير من المشاهد حيث يمكن أن أجد فجأة إضاءة ما فى اللقطة أو المشهد بلون خاص وفى جزء من تكوينه فقط بألوان مثل الأحمر أو الأصفر أو الأخضر لتدخل وتكون جزءاً من نسيج اللقطة ، وبالطبع كان ذلك يحيرنى وأحاول أن أفهم سبب هذا التصرف والتدخل اللونى وفى مشهد لا يقول شيئاً دراميا يستدعى ذلك ، وتساءلت هل هو أسلوب تعبيرى خاص ، أو تصرف سيكولوجى درامى ، أو صدمة لونية لتدهشنا . وضعت كل الاعتبارات فى ذهنى ، ولكن للأسف لم أجد أية إجابة ، وللأسف لم أسأل وحيد فريد عن هذه التصرفات المتفردة المفاجئة للون فى اللقطة أو المشهد أثناء لقاءاتى المتعددة معه ، ولكن فى إحدى مناقشاتى مع تلميذه النابغة عصام فريد فى هذا الموضوع بالذات ، أفادنى بأنه وهو يعمل معه كان يفاجأ بهذه التصرفات اللونية ، ويسأله وقتها عن السبب فى ذلك فيفيده أنه وضع اللون ويشعر به وأنه يحب أن يضع لوناً ما فى مشهد ما وبطريقة يشعر بإحساسها حتى لو كانت - بدون منطق - أو مبرر فى اللقطة أو المشهد ، ولقد تصرف فى أغلب أفلامه بهذه الطريقة التى تدخل فى تصنيف الفانتازيا قليلاً ،

أو منطق استعمال الألوان بطريقة حسية ، أو البهجة اللونية ، وكل هذه أشياء تدور فى فكر وحيد فريد الجمالى عموماً ، وبالطبع فى هذا الفيلم كان الحفاظ على جمال وجه فاتن حمامة هو إحدى مميزات الفيلم ، كما أن الفيلم مزج بين الأسلوب التسجيلى والروائى فى اللقطات وإن كانت غير مريحة فى عمومها ، وينتمى إلى نوعية الألوان وتسجيلها الطبيعى ، مع هذه التصرفات الخاصة التى أوضحتها .

أما فيلم (أبى فوق الشجرة) ، فهو المثال الذى أجده مرضيا للفيلم الملون وجمالياته . عند وحيد فريد أتوقف كثيراً فى تفكيرى عندما أحلل الألوان فى فيلم (أبى فوق الشجرة) ، وسبب وقفتى تلك التلقائية فى تناوله لاستعمال الألوان وبشكل كبير ودائماً ، السؤال الذى يدور فى ذهنى هل اقترب وحيد فريد فى استعمالاته اللونية إلى أسلوب الوحشية فى الفن التشكيلى ؟ هل تلك الألوان الصريحة الواضحة الفاقعة القوية ، تدخل ضمن هذا المفهوم التشكيلى ؟ وهل كان يعى ذلك وخاصة أنه قال لى مرارا إنه يتدخل فى تركيب اللون الذى يظهر على الشاشة ويصير عليه ؟ ثم تلك التداخلات اللونية المستمرة فى كافة أفلامه الملونة بألوان خالصة منفردة فجأة فى الصورة وفى جزء منها أو مع إضاءة خلفية وغيرها .

ولقد وجدت أن وحيد فريد قد استعمل الألوان سينمائيا وكما سنرى فى تحليلى لهذا الفيلم بعدة استعمالات ، منها سبب لتسجيل طبيعتها ، آخر انطباعى مرتبط بمفهوم اللون العام ، وثالث وحشى بقوة اللون ، وحتى إذا كان غير مبرر فى الصورة . وربما يكون كلامى هذا غريبا قليلاً بالنسبة للقارئ ، ولكن الفنان لا تحكمه قاعدة فى شطحات خياله ، ولقد كان اللون عند وحيد فريد فنا وشطحات مستمرة ، وتركيبات خاصة كرؤيته الفنية كما يحسها .

وفى تحليلى لهذا التناول اللونى فى الفيلم وجدت أن استخدام الألوان سينمائياً له عدة مفاهيم ، هى :

أ – استعمالها بمفهوم تسجيل للطبيعة الواقعية ولكن بتدخل .

٢ – استعمالها بمفهوم (البهرجة اللونية) ، وخاصة فى الأغانى والاستعراضات .

٣ – استعمالها بمفهوم انطباعى يغلب عليه القيمة التى يمكن أن تطلق عليها (الوحشية) فى مفهومها العام الفنى .

٤ – استعمالها بمفهوم (فانتازى) خيالى مناسب للحدث .

وإذا اعتبرنا أننا أمام فيلم بطله مطرب محبوب (عبد الحليم حافظ) وقصته تربوية المنطق ، وأن من الأهداف الأولى لهذا الفيلم الأغانى والإبهار البصرى ، لذا نجد وحيد فريد قد عمل على ترسيخ ذلك بصرياً من أول المشاهد بالفيلم ، حين تكون الشمس فى عين العدسة وينفض مجموعة من الشباب عنها لتملأ الشاشة بضيائها لتحدثنا الصورة هنا أننا أمام عمل غير مسبوق .

١ – استعمالها بمفهوم تسجيل للطبيعة الواقعية ولكن بتدخل

فى كل لقطات الفيلم التى هى مسئولة عن تسلسله الحدثى لم يختلف استعمال الألوان عن هذا المفهوم ، ويدخل فى ذلك مشاهد الديكورات العادية ، والتدخل هنا فى النسق اللونى العام لهذه المشاهد وهنا نوعية هذه المشاهد كانت قليلة وغير ذات تأثير كبير إلا ربط الأحداث وغلب عليها مفهوم إضاءة الأبيض والأسود .

٢ – استعمالها بمفهوم (البهجة اللونية)

هذا الفيلم مليء بمثل هذه الاستعمالات التى تناسب نوعه ، ونلاحظ فى أغنية الشاطئ (دقوا الشماسى) أن هذه البهجة موجودة وملحوظة فى ملابس الراقصين وفى الخلفية الزرقاء للسماء والخضراء للأشجار وفى كرنفال الشماسى ، وفى المراكب المسطحة (البلاسورات) ، بل إن الملابس كانت تحمل كل ألوان الطيف (قوس قزح) ، وكانت تحمل فعلاً ذلك المفهوم للبهجة المرئية ومرح الشباب والحب الظاهر تماماً فى الصورة ، وتأكيداً جميلاً فى اللقطات المستمرة للشمس من خلال الشماسى المتحركة ، أو تلك التشكيلات (الكادرية) للصورة مع الألوان ، وجعل المجاديف بأطرافها الحمراء تصنع حاجزاً أو قطاراً أو طريقاً ، هنا استغل كل المفردات الموجودة بالصورة من طبيعية (سماء – رمال – أشجار) وصناعية (ملابس – مراكب – مجاديف – شماسى) وحركية الشباب ولونية (كرنفال الملابس) فى إحساسنا بذلك الشعور بالبهجة والحب والسعادة . وهذا المفهوم استغل كذلك فى المشاهد التى صورت فى لبنان أغنية (جانا الهوا) وزاد عليه ذلك الجزء (الكارت بوستالى) السياحى الذى خدم مضمون الحدث والأغنية ، وإن كانت البهجة المرئية اللونية فيه تنتمى أكثر إلى انتقاء عناصر من المناظر الطبيعية الخلابة هناك .

٣ – استعمالها بمفهوم انطباعى يغلب عليه القيمة التى يمكن أن تطلق عليها (الوحشية) فى مفهومها العام الفنى

وربما هذا الاستعمال من أهم الاستعمالات اللونية لوحيد فريد ، وهو ناتج عن إرهاصات متكررة فى أفلامه من قبل وهنا أحداث الفيلم تعنى التأكيد لمفهومه للألوان .. وإن كنت أحلل ذلك إلى أسلوب معروف فنيًا وتاريخيًا فى الفن التشكيلى وهو الاتجاه الوحشى – الذى ظهر وانبثق من أحضان المدرسة التأثيرية فى أوائل القرن العشرين (أول معرض للوحشيين كان عام ١٩٠٥

بباريس) ، وهو اتجاه في الفن يكون للون الصريح المنفرد الصارخ الزاهي الفاقع فيه السيادة الأولى في العمل التشكيلي وغير مرتبط بمفهوم واقع ما . ومن أهم أقطابه (هنري ماتيس) ، ومن أقواله « يجب أن تفكر دائماً في اللون ، ويجب أن تستعين دائماً بخيالك » أو « إن انتخابي للألوان لا يستند إلى أية نظرية علمية ، بل هو قائم على الملاحظة والتجربة الحسية » .

ولنر كيف استعمل وحيد فريد هذه السيادة اللونية في الفيلم ، أولاً كان هناك استعمال الألوان بمفهومها ومعناها المتداول ، ولا سيّما مع اللون الأحمر ، إذ نجده صريحاً وبشكل مباشر في حجرة الحب (حجرة نوم نادية لطفي) وممارسة الجنس مع عبد الحليم حافظ ، وهذا بالطبع ارتباط صريح بالجنس ولا جديد فيه ، ونجد نفس اللون مسيطراً في الملهى الليلي ، ولكن في جزء أساسي من الملهى نجد سيطرة كاملة للون الأزرق في جانب من الملهى. لا يمكن هنا تفسير المعنى المتداول للون الأزرق على أنه نوعية مكملة لأضواء الملهى ، بقدر ماهو تأثير ما وضعه وحيد فريد لذلك المكان في خلفية الصورة أو بجانبها ، هل يعني أن العلاقة ستكون في النهاية ميتة وباردة ومنتهية وهذا تمهيد لوني لذلك في اللاشعور أو أن اللون بزرقته في هذه الحالة يسبق الأحداث ويمهد للعلاقة التي لن تستمر ؟ والحقيقة ، وجدت هذا التصرف اللوني في عدة أجزاء من الفيلم حيث تكون خلفية الصورة (الكادر) تغوص في تلك الزرقة الشديدة في أغنية (الهوا هوايا) حيث الأحداث ليلاً ويغلب على ألوان الراقصين والمطرب وحبيبته والجميع الألوان الدافئة الحارة بين الأصفر والبرتقالي والبني ولا مانع من بعض البهجة اللونية المناسبة في ملابس الشباب ، ولكن هناك كتلة زرقاء في خلفية الصورة كبيرة وخاصة في اللقطات العامة تجثم على الجميع . هل ذلك هو الآخر تدخل لوني بارد لما سيحدث ؟؟؟ ويكرر نفس الشيء في جلوس (عبد الحليم حافظ) مع صديقه في (كازينو) بعد خروجه من السينما وغضبه من حبيبته (ميرفت أمين) . هذا التدخل الأزرق وبهذه الكثافة والمساحة له مدلول ما عند وحيد فريد ، ربما لا يستشعره الجميع ولكن هو موجود وله تأثير أستطيع أنا وغيري أن يفهمه ، إذا كنت تملك تلك العين والثقافة اللونية والتشكيلية ، وأعتقد أن وحيد فريد كان يسبق في هذا التناول كثيرين من زملائه ، ولقد أعطاه هذا الفيلم الفرصة لإظهار ما بداخله من رؤية ذاتية للألوان كما يحسها ويراها مناسبة للأحداث الرامية .

أضيف إلى ذلك شيئاً مهماً ، وهو زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٨ ، حيث إن الألوان كانت جديدة نسبياً في الإنتاج السينمائي المصري ، وبالتالي هناك عامل منافسة مشروع وجيد بين الصفوة من مصوري هذه الفترة في استغلال الألوان إلى أقصى درجة ، ويقابله قصور شديد في وسائل الإضاءة والجيلاتينيات الصبغية للألوان التي توضع على مصادر الضوء من لمبات وشبابيك ، وفي الأمثلة التي أخذتها للمصورين المبدعين وضعت ذلك في الاعتبار حيث كانت هناك عدة أفلام لعبد الحليم نصر فيلم (الأرض) ١٩٧٠ ، وعبد العزيز فهمي فيلم (المومياء) ١٩٧٥ – صور عام ١٩٦٨ – وتأخر عرضه وكما نعلم أن هذه تواريخ العرض وليس التصوير – ووحيد فريد (أبي فوق الشجرة) ١٩٦٩ ، وكل منهم عبر لونياً بأسلوبه الخاص وتميزه المعروف .

٤ – استعمالها بمفهوم (فانتازى) خيالى مناسب للحدث

ولقد استعمل هذا المفهوم في أغنية (يا خليّ القلب) التي بدأت في مكان خلوي ، لتدخل بعد ذلك في شكل خيالي – تم تنفيذه بالطبع داخل الديكور – حيث يدخل المطرب عبد الحليم وميرفت أمين في مساحة خلفية لونية متغيرة الألوان .. وردية .. صفراء .. خضراء .. زرقاء وتستمر الأغنية ليكون الديكور أسود تتلألأ به لمبات صغيرة . منها على بطلنا ، ثم ليصحب الممثلين المتحركين على (شاريو) في حركة استعراضية للكاميرا . ويستمر تغير ألوان الخلفية مع ملء الصورة بعشرات الشموع وانطلاق فقاقيع الصابون الصغيرة المتطايرة في داخل الكادر والدخان الضبابي ، ليخلق كل ذلك تلك النوعية الاستعراضية .

والذي لم يعجبني في هذا الفيلم استعمال الألوان والغروب والتصوير النهاري والليلي بالضوء الصناعي في أغنية (أحضان الحبايب) ، حيث إن هذه التشكيلة من الاستعمالات البصرية جعلت للصورة نوعاً من عدم التجانس الفعلي وخاصة أنها بدأت قوية جداً بمشهد الغروب والسماء الجميلة والسلويت لعبد الحليم حافظ .

وأخيراً أحب أن أضيف أن إبداع وحيد فريد الملون في هذا الفيلم كان له خصوصيته في فهمه الذاتي للألوان وقيمتها .

فيلموجرافيا لأعمال وحيد فريد

أولا : الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة

في حديث معه أكد لي أنه لم يصور في حياته إلا فيلماً تسجيلياً واحداً عن (توت عنخ آمون). ولكن ذلك مخالف للحقيقة . حيث إن ذاكرته لم تسعفه في تذكر بعض الأفلام التسجيلية التي صورها ، وللأسف لم أجد أي ذكر لهذا الفيلم الذي ذكره عن (توت عنخ آمون) .

١ – محاربة الإشاعات عام ١٩٥٣ إخراج عز الدين ذو الفقار .

٢ – ٤ أفلام عن السودان عام ١٩٥٣ إخراج صلاح أبو سيف .

٣ – المثّال مختار عام ١٩٥٧ إخراج ولي الدين سامح .

٤ – حكاية شعب عام ١٩٥٩ إخراج عاطف سالم .

٥ – وطني الأكبر عام ١٩٦١ إخراج عز الدين ذو الفقار .

٦ – أجراس السلام عام ١٩٦٥ إخراج رمسيس نجيب .

٧ – حكاية وراء كل باب (ضيف على العشاء) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .

٨ – حكاية وراء كل باب (موقف مجنون) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .

٩ – حكاية وراء كل باب (النائبة المحترمة) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .

١٠ – حكاية وراء كل باب (أريد أن أقتل) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .

ثانياً : الأفلام الروائية الطويلة للسينما

عام ١٩٤٧ – (ابن الشرق) إخراج إبراهيم حلمي .

(البريمو) إخراج كامل التلمساني .

(صباح الخير) إخراج حسين فوزى .

(جوز الاثنين) إخراج إبراهيم عمارة .

عام ١٩٤٨ – (المغامر) إخراج حسن رضا .

(شمشون الجبار) إخراج كامل التلمساني .

(البوسطجى) إخراج كامل التلمساني .

(فتاة من فلسطين) إخراج محمود ذو الفقار .

عام ١٩٤٩ – (نادية) إخراج فطين عبد الوهاب .

(بيومى أفندى) إخراج يوسف وهبى .

عام ١٩٥٠ – (الأفوكاتو مديحة) إخراج يوسف وهبى .

(ظلمونى الناس) إخراج حسن الإمام .

(كيد النساء) إخراج كامل التلمساني .

(المظلومة) إخراج محمد عبد الجواد . واشترك فى التصوير محمد عبد العظيم.

عام ١٩٥١ – (مشغول بغيرى) إخراج إبراهيم عمارة .

(ليلة الحنة) إخراج أنور وجدى .

(ضحيت غرامى) إخراج إبراهيم عمارة .

(حبيب الروح) إخراج أنور وجدى .

(لك يوم ياظالم) إخراج صلاح أبو سيف .

(ورد الغرام) إخراج هنرى بركات .

(قطر الندى) إخراج أنور وجدى .

عام ١٩٥٢ – (مسمار جحا) إخراج إبراهيم عمارة .

(المنزل رقم ١٣) إخراج كمال الشيخ .

(الأستاذة فاطمة) إخراج فطين عبد الوهاب .

عام ١٩٥٣ – (بنت الأكابر) إخراج أنور وجدى

(قطار الليل) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(ريا وسكينة) إخراج صلاح أبو سيف .

(دهب) إخراج أنور وجدى .

(أنا وحبيبى) إخراج كامل التلمساني .

(اشهدوا يا ناس) إخراج حسن الصيفى ;

(ابن للإيجار) إخراج حلمى رفلة .

(لحن حبى) إخراج أحمد بدرخان .

(حميدو) إخراج نيازى مصطفى .

(موعد مع الحياة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(نشالة هانم) إخراج حسن الصيفى .

(فاعل خير) إخراج حلمى رفلة .

عام ١٩٥٤ – (بنات حواء) إخراج نيازى مصطفى .

(خطف مراتى) إخراج حسن الصيفى .

(رسالة غرام) إخراج هنرى بركات .

(أربع بنات وضابط) إخراج أنور وجدى .

(الملاك الظالم) إخراج حسن الإمام .

(جعلونى مجرماً) إخراج عاطف سالم .

(ارحم دموعى) إخراج هنرى بركات .

(موعد مع السعادة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٥٥ – (عهد الهوى) إخراج أحمد بدرخان .

(أيامنا الحلوة) إخراج حلمى حليم .

(الحبيب المجهول) إخراج حسن الصيفى .

(حب ودموع) إخراج كمال الشيخ .

(أيام وليالى) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٥٦ – (شباب امرأة) إخراج صلاح أبو سيف .

(موعد غرام) إخراج هنرى بركات .

(دليلة) إخراج محمد كريم .

عام ١٩٥٧ – (وكر الملذات) إخراج حسن الإمام .

(لن أبكى أبداً) إخراج حسن الإمام .

(طريق الأمل) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(رد قلبى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(فتى أحلامى) إخراج حلمى رفلة .

عام ١٩٥٨ – (سلم لى على الحبايب) إخراج حلمى حليم .

(مهرجان الحب) إخراج حلمى رفلة مع روبير طمبا فى التصوير الخارجى .

(حبيب حياتى) إخراج نيازى مصطفى .

(مجرم فى إجازة) إخراج صلاح أبو سيف .

(شارع الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(توبة) إخراج محمود ذو الفقار .

(المعلمة) إخراج حسن رضا .

عام ١٩٥٩ – (بين الأطلال) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(حكاية حب) إخراج حلمى حليم .

(بين السماء والأرض) إخراج صلاح أبو سيف .

(دعاء الكروان) إخراج هنرى بركات .

(الرجل الثانى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٦٠ – (حلاق السيدات) إخراج فطين عبد الوهاب .

(البنات والصيف) إخراج عز الدين ذو الفقار ، صلاح أبو سيف ، فطين عبد الوهاب .

(العملاق) إخراج محمود ذو الفقار .

(نهر الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٦١ – (الخرساء) إخراج حسن الإمام .

(جوز مراتى) إخراج نيازى مصطفى .

(وا إسلاماه) إخراج أندرو مارتون .

عام ١٩٦٢ – (الخطايا) إخراج حسن الإمام .

(الشموع السوداء) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٦٣ – (القاهرة فى الليل) إخراج محمد سالم واشترك فى التصوير عبد العزيز فهمى وعلى حسن .

(الساحرة الصغيرة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(الباب المفتوح) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٦٤ – (لعبة الحب والجواز) إخراج نيازى مصطفى .

(حكاية جواز) إخراج حسن الصيفى .

(بنت عنتر) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٦٥ – (حكاية العمر كله) إخراج حلمى حليم .

(الخائنة) إخراج كمال الشيخ .

عام ١٩٦٦ – (عدو المرأة) إخراج محمود ذو الفقار .

(شىء فى حياتى) إخراج هنرى بركات .

(القاهرة ٣٠) إخراج صلاح أبو سيف .

(فارس بنى حمدان) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٦٧ – (معبودة الجماهير) إخراج حلمى رفلة .

(الخروج من الجنة) إخراج محمود ذو الفقار .

(القبلة الأخيرة) إخراج محمود ذو الفقار .

(نورا) إخراج محمود ذو الفقار .

عام ١٩٦٨ – (أفراح) إخراج أحمد بدرخان .

(أيام الحب) إخراج حلمى حليم .

(نفوس حائرة) إخراج أحمد مظهر .

(المساجين الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .

(الست الناظرة) إخراج أحمد ضياء الدين .

عام ١٩٦٩ – (ثلاث نساء) إخراج محمود ذو الفقار . اشترك فى التصوير على حسن وإبراهيم شامات .

(أبى فوق الشجرة) إخراج حسين كمال .

(نصف ساعة جواز) إخراج فطين عبد الوهاب .

(دلع البنات) إخراج حسن الصيفى .

(بئر الحرمان) إخراج كمال الشيخ .

عام ١٩٧٠ – (لمسة حنان) إخراج حلمى رفلة .

(موعد مع الحبيب) إخراج حلمى رفلة .

(ابنتى العزيزة) إخراج حلمى رفلة .

(الخيط الرفيع) إخراج هنرى بركات ، (ألوان) ثم باقى الأفلام كلها ألوان .

(عشاق الحياة) إخراج حلمى حليم .

عام ١٩٧٢ – (امتثال) إخراج حسن الإمام .

(حب وكبرياء) إخراج حسن الإمام .

(الشيطان امرأة) إخراج أحمد يحيى .

(إمبراطورية ميم) إخراج حسين كمال .

(زمان يا حب) إخراج عاطف سالم .

(حكايتى مع الزمان) إخراج حسن الإمام .

(الوفاء العظيم) إخراج حلمى رفلة ، اشترك فى التصوير عصام فريد .

عام ١٩٧٥ – (جفت الدموع) إخراج حلمى رفلة .

(هذا أحبه وهذا أريده) إخراج حسن الإمام .

(حتى آخر العمر) إخراج أشرف فهمى .

(وانتهى الحب) إخراج حسن الإمام .

(بديعة مصابنى) إخراج حسن الإمام . تم التصوير فى لبنان فقط وقام بالتصوير عبد المنعم بهنسى .

(ومضى قطار العمر) إخراج عاطف سالم .

عام ١٩٧٦ – (ممنوع فى ليلة الدخلة) إخراج حسن الصيفى . اشترك فى التصوير محمود نصر وكمال كريم .

(عالم عيال عيال) إخراج محمد عبد العزيز .

(وبالوالدين إحساناً) إخراج حسن الإمام .

(الكروان له شفايف) إخراج حسن الإمام .

(سنة أولى حب) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٧٧ – (كباريه الحياة) إخراج محمود فريد .

(أفواه وأرانب) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٧٨ – (القضية المشهورة) إخراج حسن الإمام .

(رحلة داخل امرأة) إخراج أشرف فهمى .

(ليالى ياسمين) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٧٩ – (الشك يا حبيبى) إخراج هنرى بركات .

(ولا عزاء للسيدات) إخراج هنرى بركات .

(حكاية وراء كل باب) إخراج سعيد مرزوق .

عام ١٩٨١ – (الوحش داخل إنسان) إخراج أشرف فهمى .

(أنا فى عينيه) إخراج سعد عرفه .

(وداعاً للعذاب) إخراج أحمد يحيى .

عام ١٩٨٢ – (بريق عينيك) إخراج محمد عبد العزيز .

(رحلة الشقاء والحب) إخراج محمد عبد العزيز .

(عصابة حمادة وتوتو) إخراج محمد عبد العزيز .

(العسكرى شبراوى) إخراج هنرى بركات .

عم ١٩٨٣ – (مملكة الهلوسة) إخراج محمد عبد العزيز .

(درب الهوى) إخراج حسام الدين مصطفى .

عام ١٩٨٤ – (ليلة القبض على فاطمة) إخراج هنرى بركات .

(الثعلب والعنب) إخراج محمد عبد العزيز .

(بحر الأوهام) إخراج نادية حمزة .

(ولكن شىء ما يبقى) إخراج محمد عبد العزيز .

(بيت القاضى) إخراج أحمد السبعاوى .

عام ١٩٨٥ – (صفقة مع امرأة) إخراج عادل الأعصر . اشترك فى التصوير عبد اللطيف فهمى .

(١٠ على ١٠) إخراج محمد عبد العزيز .

(الهلفوت) إخراج سمير سيف .

(الأستاذ يعرف أكثر) إخراج أحمد السبعاوى .

عام ١٩٨٦ – (نأسف لهذا الخطأ) إخراج حسن سيف الدين .

(بُكْرة أحلى من النهاردة) إخراج حسن الإمام .

(الجلسة سرية) إخراج محمد عبد العزيز .

(لا تدمرنى معك) إخراج محمد عبد العزيز .

(وداعاً يا ولدى) إخراج تيسير عبود .

عام ١٩٨٨ – (صرخة الندم) إخراج محمد عبد العزيز .

عام ١٩٩٠ – (إعدام قاضى) إخراج أشرف فهمى .

عام ١٩٩٢ – (الخطوة الدامية) إخراج أحمد السبعاوى .

عام ١٩٩٣ - (تحقيق مع مواطنة) إخراج هنرى بركات .

(الثعالب) إخراج أحمد السبعاوى .

(ثلاثة على مائدة الدم) إخراج مدحت السباعى .

ثالثاً - صور بعض الأفلام التليفزيونية والمسلسلات ، ومن أشهرها (ضمير أبلة حكمت) إخراج إنعام محمد على .

رابعاً - مخرجون عمل معهم فى أول أعمالهم

١ - إبراهيم حلمى	(أين الشرق) عام ١٩٤٧ .
٢ - حسن رضا	(المغامر) ١٩٤٨ .
٣ - قطين عبد الوهاب	(نادية) عام ١٩٤٩ .
٤ - كمال الشيخ	(المنزل رقم ١٣) عام ١٩٥٢ .
٥ - حسن الصيفى	(اشهدوا يا ناس) عام ١٩٥٣ .
٦ - حلمى حليم	(أيامنا الحلوة) عام ١٩٥٥ .
٧ - محمد سالم	(القاهرة فى الليل) عام ١٩٦٣ .
٨ - أحمد مظهر	(نفوس حائرة) عام ١٩٦٨ .
٩ - أحمد يحيى	(الشيطان امرأة) عام ١٩٧٢ .
١٠ - نادية حمزة	(بحر الأوهام) عام ١٩٨٤ .
١١ - عادل الأعصر	(صفقة مع امرأة) عام ١٩٤٩ .
١٢ - حسن سيف الدين	(نأسف لهذا الخطأ) عام ١٩٨٦ .

خامساً : أفلام خارج جمهورية مصر العربية

صور وحيد فريد مجموعة كبيرة من الأفلام فى لبنان وسوريا وتركيا .

الختام

وفى الختام .. لماذا فكرت فى هذا الكتاب ؟ ولماذا بذلت الجهد فى توضيح الدور الإبداعى لكل مدير تصوير على حدة وبيان تقاربهم فى الجذور والتقائهم فى بعض الأحيان أسلوبياً وتباعدهم فى أحيان كثيرة ؟ إن الهدف من دراستى تلك وكتابى هذا هو التعريف بذلك الدور الغامض للمصور السينمائى الذى لا يعرفه الكثيرون ، وللأسف حتى بعض النقاد ، إذ ينسب دائماً كل المدح والتفوق للمخرج ، بينما يكون دور المصور كما نعلم الآن فى مركز الدائرة وفى صميم الصورة البصرية للفيلم وبكل حب وصمت .

إننى أقترب من ذلك (التابو) الإخراجى ، حقاً إن المخرج له من الأهمية الكبرى فى الفيلم وهذا لا غبار عليه ، ولكن يجب إلا يطمس دور الإبداع البصرى للمصور ، فقد لاحظت فى حواراتى مع كثير من المصورين ، وقراءاتى حتى للمصورين الأجانب أنهم فعلا يعانون من هذه النقطة غير المنصفة ، يطمس إبداعهم ، أحياناً بتعمد ، وأحيانا بإهمال أو استسهال ، وكثيراً بغيرة فنية . إن الدور المهم للتصوير والصورة فى بناء المفردات المؤثرة للفيلم ، له من الأهمية التى تجعل النقاد والدارسين والمهتمين يضعونه فى الحسبان كأدب مرئى كما أوضحت ، وينطبق قولى هذا على التصوير الإبداعى المبتكر فى الفيلم الجيد ، وليس التصوير الناقل الفوتوغرافى لمصورين عاديين أو أقل من العاديين ، يجيدون أصول ومبادئ الحرفة وبدون أى إبداع حقيقى . إن كلامى هنا يخص المصور السينمائى الفنان الذى يبذل الجهد ويقدح ذهنه ويسخر علمه وموهبته فى إظهار صورة مبتكرة تخدم دراما الفيلم وتقرب فكر المخرج إلى الجماهير ، إنه الرجل الأول المسئول عن ذلك . إن التصوير السينمائى المبدع هو أحد الفنون المهمة الآن ، ويجب أن يقيم بأسلوب علمى وبقيمة أكبر ويأخذ حقه فى النقد والتوضيح والكشف عن جوانب الإبداع أو القصور فيه ، وما كتابى هذا إلا عن بعض هذه الجوانب لثلاثة من أساتذة الضوء فى السينما المصرية التى يمتد تاريخها تقريباً مع ظهور هذا الفن عالمياً .

إن المصور السينمائى يعمل ضمن مجموعة يرأسهم المخرج ، والسينما هى فن وإبداع الجماعة ، ولكن فن خاص بمفهوم المصور الفرد المبدع .

وإنى أجد فى الأمثلة التى اخترتها وأعمال عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمى ووحيد فريد إنهم قد أثروا عدة جوانب فى تاريخ السينما المصرية وفنها فى التصوير ، أجدهم قد وقفوا بجوار كثيرين من المخرجين الجدد فى أول أفلامهم عوناً وقوة . وربما أكبر دليل على ذلك حادثة تغيير المخرج العبقرى الراحل شادى عبد السلام لمدير التصوير أحمد خورشيد كما علمنا ، وقيام

عبد العزيز فهمي بتصوير فيلم (المومياء) ، وهو الفيلم الروائي الطويل الوحيد لهذه العبقرية المصرية في الإخراج والتشكيل والإحساس .

وفي هذا يقول المخرج الأمريكي المخضرم إدوار ديمتري في أحد أحاديثه [٨] المنشورة وقام بترجمتها الأستاذ الناقد الباحث أحمد الحضري : « نصيحتي للمخرج المبتدئ أن يتعامل مع أفضل مصور يتوافر له ، ويحيطه علماً بالمؤثرات التي يريدها وأن يعمل معه عن قرب ، وهكذا يتعلم منه. عندما بدأت كمخرج لم تكن لدى أي فكرة عن كيفية إضاءة منظر أو ممثل ، كما لم أكن أعرف أي شيء عن القيم الدرامية للضوء والظل ، وبدأت أتعلم هذه الأشياء من خلال العمل مع المصور السينمائي الأكثر خبرة ، وحتى اليوم فإنني أخبر المصور بالجو والتأثير الذي أريده ، ومن هنا تصبح الإضاءة مجاله هو . إنه يعرف عن الإضاءة أكثر منى ألف مرة ، وهذا هو موقفي دائماً. إنني أترك هذه الأشياء للمتخصصين » .

إن عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد كافحوا بأشكال مختلفة للارتقاء بالصورة السينمائية المصرية ، وربما نلاحظ أن أول فيلم ملون لعبد الحليم نصر عـــام ١٩٥٧ كان من إنتاجه (لا أنام) وكذلك بالنسبة لعبد العزيز فهمي عام ١٩٦٢ (إجازة نص السنة) . ونلاحظ فيهم تلك الغيرة الوطنية والأصالة في تعاملاتهم مع المتغيرات الاجتماعية والعمل الوطني وتطوعهم في العمل الفدائي أثناء عدوان عام ١٩٥٦ أو نكسة ١٩٦٧ وغيرها من المواقف ، مثلما كون وحيد فريد ورمسيس نجيب شركة إنتاج وحث زملاءه على تقليده حتى لا تقف دورة السينما المصرية في العقد الخامس من القرن العشرين كما نجدهم قد عملوا مع مجموعة من المخرجين يمكن أن نطلق عليهم الصفوة في السينما المصرية .

كما أنهم اكتشفوا وجوهاً جديدة للسينما المصرية كما علمنا ، ويلاحظ كذلك أن من عمل منهم كثيراً في الأفلام الوثائقية والتسجيلية كان له جرأة أكثر في تناول الموضوعات وفي أماكن خارجية وأثرت بشكل إيجابي في عمله الروائي .

كما يلاحظ اجتماعياً أنهم جميعاً كانوا من أسر برجوازية متوسطة من طبقة الموظفين (والد عبد الحليم نصر موظف ، ويملك استوديو تصوير ، والد عبد العزيز فهمي موظف حكومي ، والد وحيد فريد رجل أعمال بسيط) ، وبالتالي فهم تعبير صريح عن كفاح وطموحات هذه البرجوازية وتطلعها ونجاحها بقلبها وجهدها ، وكان بالتالي لزاماً عليهم مساعدة الأهل والأقرباء (عبد الحليم نصر : إخوته محمود ، ومحسن ثم قدري وفي المعامل رضوان وهكذا) ، (عبد العزيز فهمي : أخواه محمود وجمال) ، (وحيد فريد أبناء عمومته محمود فريد ، وعصام فريد ، ثم ابنه الشهيد

السينمائي أشرف وأجيال أخرى) هذه المساعدة للأقرباء مشروعة وإنسانية تدل على معدنهم الاجتماعي والخلقي .

وإذا وضعنا في الاعتبار أن هؤلاء الثلاثة أصلاً اكتسبوا المعرفة والخبرة وانتزعوها من فك الأسد (عبد الحليم نصر من مدرسة الإسكندرية ، وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد من مدرسة استوديو مصر) في وقت كان تعلم التصوير أو فن الفيلم يسيطر عليه الأجانب بشكل مطلق ويحجبون أية معلومات عن المصريين ، فيمكن تخيل ذلك الجهد والعمل الذي قاموا به للتعلم .

إن كتابي تحية وتقدير لهؤلاء الأساتذة وعرفان بجهودهم وفنهم وشكر من جيلنا الذي تعلم منهم تلك الصورة السينمائية الجميلة .

هوامش الباب الرابع

(١) من حديثي مع وحيد فريد شخصياً ، وتم تسجيله في مؤلفي عن (تاريخ التصوير السينمائي في مصر) . الناشر الهيئة العامة للكتاب .

(٢) من حديثي مع مدير التصوير حسن داهش ووحيد فريد وتم تسجيله في مؤلفي عن (تاريخ التصوير السينمائي في مصر) . الناشر الهيئة العامة للكتاب .

(٣) مجلة الكواكب عام ١٩٥٦ .

(٤) كتيب (تراتيم وبشارف ضوئية) تأليف د . محمد إبراهيم عادل بمناسبة تكريم مدير التصوير وحيد فريد في المهرجان القومي عام ١٩٩٢ ، إصدارات صندوق التنمية الثقافية .

(٥) ترجمه إلى العربية الأستاذ سامي خشبة – الناشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة .

(٦) كتاب (البناء الضوئي عند وحيد فريد) تأليف د . محمد إبراهيم عادل ، منشورات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي السابع عشر عام ١٩٩٣ .

(٧) مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٥٦/١٠/٢٣ ، مقال نقدي بقلم : ابن زيدون .

(٨) مجلة المسرح والسينما ، العدد ٥٧ ، سبتمبر عام ١٩٦٨ .

ملحق صور الفنان

مدير التصوير

وحيد فريد



صورة (١٠١)
وحيد فريد يقدم صورته تذكارا لوالدته العزيزة فى ١٩٢١/٣/٢٧ ويبلغ من العمر ١١ عاما (هذا مكتوب خلف الصورة).



صورة رقم (١٠٢)
وحيد فريد المصور الشاب مع الكاميرا (ميتشيل) القديمة أثناء التصوير وظهر فى طرف الصورة الأيمن المخرج نيازى مصطفى.



صورة رقم (١٠٣)
وحيد فريد مساعد المصور عام ١٩٤٠ فى فيلم (دنانير) مع المخرج أحمد بدر خان



صورة رقم (١٠٤)
وحيد فريد مدير التصوير الشاب مع المخرج أحمد بدر خان أثناء تصوير فيلم (لحن حبى) عام ١٩٥٣.



صورة رقم (١٠٥)
وحيد فريد والمخرج حسن الصيفى ومساعد المخرج جمال عمار فى اليمين بعد الثورة



صورة رقم (١٠٦)
وحيد فريد والمخرج عاطف سالم فى أسوان



صورة رقم (١٠٧)

وحيد فريد مع المخرج صلاح أبو سيف فى إحدى المعاينات لتصوير فيلم تسجيلى فى السودان



صورة رقم (١٠٨)

وحيد فريد مع المخرج أشرف فهمى أثناء التصوير والبروفات



صورة رقم (١٠٩)

وحيد فريد وحسن الإمام ومحمود يس وصفوت أمين أثناء تصوير فيلم (منتهى الحب)



صورة رقم (١١٠)

وحيد فريد مع المخرج بركات والمصور رمزى إبراهيم أثناء تصوير فيلم (الحب الضائع) .



صورة رقم (١١١)
وحيد فريد والمخرج حلمى رفلة وشادية والموزع اللبنانى صبحى النورى فى لبنان أثناء تصوير فيلم (لمسة حنان)



صورة رقم (١١٢)
وحيد فريد خلف الكاميرا فى لبنان مع المخرج عاطف سالم والممثل يوسف فخر الدين وآخرين فى تصوير فيلم (معبد الحب)



صورة رقم (١١٣)
بكاميرا (الوبيرية) موديل قديم صور فيلما فى لبنان بطولة صباح وإنتاج طنوس فرنجية باسم (معبد الحب) وإخراج عاطف سالم .



صورة رقم (١١٤)
وحيد فريد خلف الكاميرا وخلفه المخرج الممثل إبراهيم عمارة ، وفي اليسار مساعد المصور كمال كريم .



صورة رقم (١١٥)
وحيد فريد ، سميرة أحمد ، المخرج حسن الإمام أثناء تصوير فيلم (الخرساء) .



صورة رقم (١١٦)
وحيد فريد ناظراً إلى السماء منتظراً ظهور الشمس من بين السحب مع المخرج حلمي حليم أثناء تصوير فيلم (حكاية حب) .



صورة رقم (١١٧)
وحيد فريد (فى أقصى اليسار) فوق ومعه المخرج فطين عبد الوهاب (ثاني واحد يمين) ثم فاتن حمامة، والماكيير رمضان إمام (أقصى اليسار من الواقفين) أثناء العمل في فيلم (الأستاذة فاطمة)



صورة رقم (١١٨)
وحيد فريد مع المخرج الرومانسى عز الدين ذو الفقار



صورة رقم (١١٩)
وحيد فريد مع نادية لطفى ومحرم فؤاد أثناء تصوير فيلم (عشاق الحياة) إخراج حلمى حليم .



صورة رقم (١٢٠)
وحيد فريد مع سامية جمال وصلاح نظمى فى مركب فى النيل فى أحد الأفلام .



صورة رقم (١٢١)
وحيد فريد مع عماد حمدى .



صورة رقم (١٢٢)
وحيد فريد ممسكا بذراع الكاميرا وخلفه جهاز إضاءة (بروت) فى التصوير الخارجى وخلف الإضاءة المصور محمود سابو



صورة رقم (١٢٣)
وحيد فريد وشادية ومساعده عبد الله ياقوت أثناء تصوير فيلم (دليلة) إخراج محمد كريم



صورة رقم (١٢٤)
وحيد فريد يقيس الضوء الساقط على الممثلة الإيطالية أنانيتانيني التي أدت دور تحية كاريوكا في فيلم (وإسلاماه) عام ١٩٦٠ في النسخة الايطالية وخلفه الماكيير الإيطالي الخاص بها



صورة رقم (١٢٥)
وحيد فريد والمصور ألبير رياض في ديكور فيلم (فارس بني حمدان) في ستوديو نحاس .



صورة رقم (١٢٦)
وحيد فريد يقيس التعريض في أحد لقطات فيلم (رحلة الشقاء والحب) إخراج محمد عبد العزيز في اليونان .



صورة رقم (١٢٧)
وحيد فريد مدير التصوير يشرح للمصور مسعود عيسى حجم اللقطة التي يريدها



صورة رقم (١٢٨)
وحيد فريد مع وحش الشاشة فريد شوقى .



صورة رقم (١٢٩)
زيارة مديرى التصوير لمعامل أجفا فى بلجيكا عام ١٩٩٣ ومن اليمين : عصام فريد ، محسن نصر ، سمير فرج ، محمود عبد السميع ، وحيد فريد ، ومن التليفزيون حلمى فاضل .



صورة رقم (١٣٠)
مدير التصوير وحيد فريد يقيس الضوء الساقط وضبطه في أحد اللقطات



صورة رقم (١٣١)
وحيد فريد أثناء تصوير محمد عبد الوهاب في أحد اللقاءات المسجلة للتليفزيون المصري



صورة رقم (١٣٢)
وفد من المصورين والمخرجين يزورون وحيد فريد فى أثناء العمل بعد وفاة نجله المصور الشاب أشرف وحيد فريد فى حادثة أثناء التصوير ، ومن اليمين مديرو التصوير محمد طاهر ، عصام فريد ، طارق التلمسانى ، ثم وحيد فريد ، عبد اللطيف فهمى ، سمير فرج ، ماهر راضى ، عبد المنعم بهنسى عامل ، أسطى الكهرباء حسين الدكش ، وخلف وحيد فريد المذيع إمام عمر ، ويجلسون أسفل الصورة من اليمين المخرجون مدحت السباعى ، سمير سيف ، عمر عبد العزيز .



صورة رقم (١٣٣)
المصور عصام فريد ومدير التصوير وحيد فريد والمخرج حسن الإمام أثناء التصوير لفيلم احكاية مع الزمان)



صورة رقم (١٣٤)

فى لبنان أثناء تصوير فيلم (نار الشوق) وفى الصورة من اليمين مساعد المصور عبد الله ياقوت ، المصور عصام فريد ، مدير التصوير وحيد فريد ، المصور الفوتوغرافى محمد بكر ثم شخصية غير معروفة .



صورة رقم (١٣٥)

من اليمين المصور عصام فريد ، المنتج رمسيس نجيب ، الفنانة نجلاء فتحى ، المخرج المغربى عبد الله المصباحى ثم وحيد فريد أثناء تصوير فيلم (أمنى وسحرى وابتسامتى) فى المغرب من إخراج حسين كمال .



صورة رقم (١٣٦)

الممثلة وداد حمدى والمصور مسعود عيسى ومدير التصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٣٧)

حفل في منزل وحيد فريد بمناسبة أول إنتاج مشترك مع رمسيس نجيب ، وكان فيلم (عفريتة إسماعيل يس) عام ١٩٥٤ إخراج حسن الصيفي ، وفي الصورة السيدة حرمه وحضور الفيلم مسعود عيسى ومساعد المصور عبد الله ياقوت ورمسيس نجيب .



صورة رقم (١٣٨)

وحيد فريد ، عبد الحليم حافظ ، ورمسيس نجيب أمام معامل تحميض رانك دنهام بلندن عام ١٩٥٦ .



صورة رقم (١٣٩)

وحيد فريد وعبد الحليم حافظ والمنتج رمسيس نجيب فى مكتب مستر هارتكورت مدير شركة أرثر رانك أثناء الاتفاق على تحميض وطبع فيلم دليلة فى لندن .



صورة رقم (١٤٠)

ملصق دعاية فيلم (دليلة) من تصوير وحيد فريد وإخراج محمد كريم وإنتاج عبد الحليم حافظ



صورة رقم (١٤١)

وحيد فريد ورمسيس نجيب فى شوارع لندن أثناء تشغيل فيلم (دليلة) فى معاملها



صورة رقم (١٤٢)

وحيد فريد مع مهندس الصوت كريكور فى ستوديو نحاس ومعهم مدرج العسانات للعدسة السكوب التى اشتراها كريكور من إيطاليا لتصوير فيلم (دليلة)



صورة رقم (١٤٣)
أثناء تصوير فيلم (فتى أحلامى) عام ١٩٥٧ وخلف الكاميرا وحيد فريد وبجوارها عبد الحليم حافظ ويجلس أمامها المخرج حلمى رفلة وخلفه الوجه الجديد منى بدر .



صورة رقم (١٤٤)
وحيد فريد خلف محمد عبد الوهاب أثناء تصوير فيلم (أيام وليالى) وفى الصورة المخرج بركات وعبد الحليم حافظ وإيمان



صورة رقم (١٤٥)
صورة تذكارية لطاقم عمال فيلم (بنت عنتر) عام ١٩٥٣ من تصوير وحيد فريد وفى الصورة المخرج نيازى مصطفى والممثلة كوكا والممثلة المطربة نجاح سلام والعاملون فى الفيلم .



صورة رقم (١٤٦)
وحيد فريد يقيس الضوء على وجه الممثلة فاتن حمامة فى أحد الأفلام التى قام بتصويرها



صورة رقم (١٤٧)
وحيد فريد مع أسرته في المصيف برأس البر .



صورة رقم (١٤٨)
وحيد فريد وخلفه المصور الفوتوغرافي محمد بكر والكاميرا الميتشيل القديمة .



صورة رقم (١٤٩)
ملصق دعاية فيلم (شمشون الجبار) عام ١٩٤٨ تصوير وحيد فريد



صورة رقم (١٥٠)
ملصق دعاية فيلم (نهر الحب) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥١)
لاحظ أن الإنتاج لوحيد فريد مع عبد الحليم حافظ وكانت هذه نواة شركة صوت الفن بعد ذلك عندما انضم لهم بعد ذلك الموسيقار محمد عبد الوهاب.



صورة رقم (١٥٢)
لقطة من فيلم (رد قلبي) تصوير وحيد فريد



صورة رقم (١٥٣)
لقطة من فيلم (شباب امرأة) تصوير وحيد فريد



صورة رقم (١٥٤)
لقطة من فيلم (أبى فوق الشجرة) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٥)
لقطة من فيلم (بنات حواء) تصوير وحيد فريد



صورة رقم (١٥٦)
فيلم (نهر الحب) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٧)
فيلم (طريق الأمل) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٨)
فيلم (دعاء الكروان) فاتن حمامة وأحمد مظهر



صورة رقم (١٥٩)
لقطة من فيلم (دعاء الكروان) زهرة العلا وفاتن حمامة



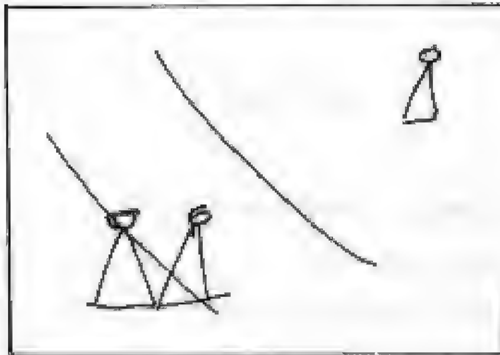
صورة رقم (١٦٠)
فاتن حمامة إحدى الجميلات على الشاشة المصرية ومن تصوير وحيد فريد



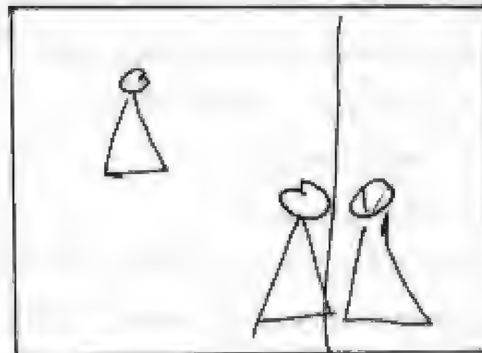
صورة رقم (١٦١)
لقطة من فيلم (ليلة القبض على فاطمة) تصوير وحيد فريد



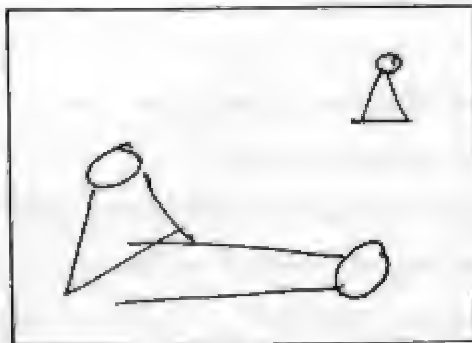
صورة رقم (١٦٢)
رئيس الجمهورية أنور السادات يسلم وحيد فريد جائزة الدولة في عيد الفن .



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)

فهرس الصور

رقم الصورة	وصف الصورة	الصفحة
١	عبد الحليم نصر المصور الشاب بالكاميرا المتنقلة (دوبريه) .	٨٧
٢	عبد الحليم نصر بجوار سيارته عام ١٩٤٥ .	٨٧
٣	تصوير فيلم في ستوديو (توجو مزراحي) بالإسكندرية .	٨٨
٤	عبد الحليم نصر وتوجو مزراحي أثناء تصوير فيلم (البحار) بالإسكندرية .	٨٩
٥	عبد الحليم نصر ومجموعة العاملين باستوديو (توجو) يحتفلون في الاستوديو .	٩٠
٦	المخرج توجو مزراحي وعبد الحليم نصر خلف الكاميرا (دوبريه) القديمة .	٩١
٧	المخرج توجو مزراحي وعبد الحليم نصر خلف الكاميرا أثناء التصوير .	٩١
٨	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا في تصوير خارجي	٩٢
٩	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا في تصوير داخلي .	٩٢
١٠	ليلى مراد وأنور وجدي وبينهم عبد الحليم نصر في صورة للعاملين في فيلم (عنبر) .	٩٣
١١	عبد الحليم نصر مع مجموعة من العاملين والممثلين في فيلم (شاطئ الغرام) .	٩٤
١٢	عدة صور لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٣	صورة لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٤	صورة لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٥	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا أثناء تصوير أحد أفلام الممثلة شادية .	٩٦
١٦	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا (السوبر دوبريه) .	٩٦
١٧	عبد الحليم نصر مع المخرج حسين كمال وخلف الكاميرا المصور محمد شاكر .	٩٧
١٨	عبد الحليم نصر مع المخرج نيازي مصطفى والمصور فارس وهبة .	٩٧
١٩	عبد الحليم نصر مع المخرج أحمد بدرخان .	٩٨
٢٠	عبد الحليم نصر و المخرج هنري بركات والمساعد حسن داهش فيلم (شاطئ الغرام) .	٩٨

فهرس الأشكال

" السيرة الذاتية للمؤلف مختصرة "

- سعيد شيمى من مواليد القاهرة عام ١٩٤٣ .
- خريج المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جداً .
- حاصل على دبلوم فى التصوير الفوتوغرافى عام ١٩٦٩ .
- حاصل على دبلوم دولى فى الغوص مرتبة ثلاث نجوم .
- اختير عضوا فى لجان تحكيم سينمائية وفوتوغرافية وفى الغوص فى مهرجانات محلية ودولية .
- عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة .
- صور ٧٧ فيلما تسجيليا وقصيرا حتى عام ٢٠٠٢ .
- صور ٩٨ فيلما روائيا طويلا حتى عام ٢٠٠٢ .
- صور مسلسلين سينمائيين للتليفزيون .
- صور ثلاث سهرات بالفيديو للتليفزيون .
- أخرج خمسة أفلام تسجيلية وفيلما روائيا واحدا وأخرج الجزء الحربى من فيلم (الطريق إلى إيلات) .
- حاصل على ٣٧ جائزة محلية ودولية فى التصوير والإخراج وستة تقديرات وتكريمات .
- له العديد من المقالات المنشورة عن الفن السينمائى والتصوير السينمائى .
- له عشرة مؤلفات سابقة هى :

١ - « التصوير السينمائى تحت الماء » عام ١٩٩٦ الناشر الهيئة العامة للكتاب .

٢ - «تاريخ التصوير السينمائى فى مصر» عام ١٩٩٧ الناشر الهيئة العامة للكتاب .

٣ - «الحيل السينمائية للأطفال» عام ١٩٩٨ مطبوعات مهرجان القاهرة الثامن للأطفال.

٤ - «السينما وحيلها الساحرة» عام ١٩٩٨ المركز القومي لثقافة الطفل (إعادة طبع الكتاب السابق) .

٥ - «أفلامى مع عاطف الطيب» عام ١٩٩٩ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة .

٦ - «الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى» عام ٢٠٠٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة (جزء أول) .

٧ - «كلاكيت أول مرة» عام ٢٠٠٢ دار الهلال بالقاهرة .

٨ - «القاهرة والسينما» عام ٢٠٠٢ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة (مع آخرين) .

٩ - «محسن نصر الإبداع على الوتر الحساس» عام ٢٠٠٣ منشورات المهرجان القومى للسينما .

١٠ - «الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى» عام ٢٠٠٣ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة (جزء ثانى) .

العنوان الإلكترونى للمؤلف : SHIMAMEL@HOTMAIL.COM

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٦٦٨٨ س ٢٠٠٢ - ٢٠٠٢



مدير التصوير السينمائى يكون عمله ابتكارياً من ناحية الشكل وملاءمته للموضوع الدرامى الخاص بالفيلم، ويعتبر مدير التصوير قد أبدع ونجح بشكل كبير إذا استطاع صهر الصورة بما تحمل فى دراما الفيلم، بحيث يصبح العمل الفنى - الفيلم - وحدة ابتكارية من الجميع، لها تأثيرها الفعال المؤثر على المشاهدين.

وفى هذا الصدد توجد مقولة حكيمة للمخرج (كلود ليلوش) الذى بدأ حياته مصوراً، ثم أصبح من أشهر مخرجى السينما الفرنسية فى أواخر الستينيات، حيث يقول: إن المصور المعاصر فى الفيلم هو مركز الدائرة تماماً، ومن هذا نستشعر مدى أهمية دور المصور ليس فقط فى مركز الدائرة، ولكن فى الدائرة ككل حين يصبح للصورة غرض ومعنى.



الغلاف / هشام نوار